P II 507 (d)

ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 26
1979

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU

Membri: SIMION ALTERESCU, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, MIHAI FLOREA, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, RADU POPESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU, ZENO VANCEA, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU

Secretari științifici de redacție: OLTEEA VASILESCU (Teatru, Cinematografie), LUCIA ALEXANDRESCU (Muzică)

Secretar de redacție: YVONNE OARDĂ

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru, muzică, cinematografie (Études et recherches d'histoire de l'art, Série Théâtre, Musique, Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136 — 137, telex 11226, str. 13 Decembrie nr. 3, cod 70116, București, România, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 25 lei pe an. În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, Calea Victoriei, 125.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa 71104 Calea Victoriei 196, București.

APARE O DATĂ PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

P 4507 (d)
BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 26 1979

SUMAR

DIRECŢII ŞI MODALITĂŢI ÎN TEATRUL ŞI FILMUL CONTEMPORANEITĂŢII

ION TOBOŞARU — Reflecţii despre estetica teatrului românesc contemporan 3
ILEANA BERLOGEA, — Varietate stilistică în dramaturgia românească contemporană 11
CONSTANTIN PARASCHIVESCU, — Două decenii de teatru TV 19

SEMNIFICAŢII ŞI PERSPECTIVE ACTUALE ÎN ANALIZA TEXTULUI DRAMATIC ŞI MUZICAL

N. TERTULIAN, — Structura textului dramatic 29
DAN C. MIHĂILESCU, — Coordonate ale dramaturgiei lui Lucian Blaga 47
SPERANŢA RĂDULESCU, — Relaţii de determinare instituite la nivel formal între textele poetice şi cele muzicale ale ciclului de lieduri op. 15 « Sept chansons de Clément Marot » de George Enescu 55

PERSONAJE ŞI TIPURI DRAMATICE

ELISABETA MUNTEANU, — Ipostaze dramatice ale Meşterului Manole 75
MIHAI RĂDULESCU, — Avatarurile lui Figaro 91

REALIZATORI DIN « EPOCA VECHE » A FILMULUI ROMÂNESC

GEORGE LITTERA, Ion Şahighian ; B.T. RÎPEANU, Aurel Petrescu ; MANUELA CERNAT, Horia Igiroşanu ; GEORGE LITTERA, Marin Iorda ; IOANA CREANGĂ, Cornel Dumitrescu ; CORNEL CRISTIAN, Eftimie Vasilescu 101

★

ION CAZABAN, — Creaţia scenografică şi conceptul de « funcţionalitate » 127
ELENA ZOTTOVICEANU, — Practici muzicale în ceremonialul domnesc şi în viaţa publică a oraşelor, oglindite în cronicile româneşti 143
CORNELIU DAN GEORGESCU, — Consideraţii asupra unei « muzici atemporale » 153

NOTE ŞI DOCUMENTE

IOANA MĂRGINEANU, — Zaharia Bârsan, animator de teatru 161
ION CAZABAN, — De Max într-un spectacol meyerholdian 165
MEDEEA IONESCU, — Legi şi reglementări organizatorice în teatrul interbelic 169

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 1–198, BUCUREŞTI, 1979

11.696
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRONICA

Teatru-teatrologie (Medeea Ionescu) 173
Viaţa muzicală (Radu Stan) 176
Simpozionul internaţional «Musica Antiqua Europae Orientalis» Bydgoszcz, septembrie 1978; O sesiune de muzicologie la Seminarul de studii americane de la Salzburg (Elena Zottoviceanu) 179
Film-filmologie (Manuela Cernat) 181

RECENZII, NOTE DE LECTURĂ

JUSTIN CEUCA, *Zaharia Bârsan* (Ana Maria Popescu) 185
ION TOBOŞARU, *Principii generale de estetică* (Ioana Mărgineanu) 186
RADU BELIGAN *Luni, marţi, miercuri* . . . (Ion Toboşaru) 187
ION VARTIC, *Radu Stanca. Poezie şi teatru* (Elisabeta Munteanu) 188
ILEANA BERLOGEA, *Teatrul american de azi* (Ioana Mărgineanu) 189
GEORGE BREAZUL, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. I—IV (Constantin Stihi-Boos) 190
TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie.* Studii (Constantin Stihi-Boos) 191
* * * *Marile evenimente ale anilor 1848 şi 1918 şimuzica românească* (Adriana Şirli) 193
CHRISTIAN KADEN, *Hirtensignale = Musikalische Syntax und kommunikative Praxis* (Elena Zottoviceanu) 194

BIBLIOGRAFIE

Teatru-Muzică 197

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIRECȚII ȘI MODALITĂȚI ÎN TEATRUL ȘI FILMUL CONTEMPORANEITĂȚII

REFLECȚII DESPRE ESTETICA TEATRULUI ROMÂNESC CONTEMPORAN

de ION TOBOȘARU

Raportată la estetica generală, estetica teatrului reprezintă o disciplină particulară ce își propune să studieze fenomenul teatral în complexitatea lui. Tentativele de definire a esteticii teatrale sînt integrate în istoria culturii naționale și universale : reputați autori au emis în operele lor reflecții substanțiale în legătură cu dramaturgia, creația scenică sau receptarea spectacolului, cu faptul teatral. În gîndirea estetică românească, remarcabile personalități, analizînd direct sau indirect aspectele dezvoltării teatrului în scrieri de referință, au formulat constatări pertinente și au lansat îndemnuri pentru dinamizarea creației literar-dramatice și a artei spectacolului. În epoca « patruzecioptistă », Cezar Bolliac și Vasile Alecsandri militau pentru un teatru care să răspundă nevoilor spirituale, civice și patriotice ale poporului. Mai tîrziu, Mihai Eminescu, în calitate de dramaturg și cronicar dramatic, era preocupat de destinul repertoriului în cultura teatrală și de creația artei actorului. I. L. Caragiale reușește să elaboreze în scrierile sale un sistem de estetică teatrală, pledînd pentru specificitatea literaturii dramatice și autonomia spectacolului. Verva dramaturgului a fost convertită în cronica dramatică ce anunța în timp afirmarea teatrului românesc modern. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, Titu Maiorescu și Constantin Dobrogeanu-Gherea integrează în studiile lor de critică și teorie literară probleme de estetică privind dramaturgia, importanța și eficiența teatrului în procesul de dezvoltare a culturii naționale. Tradițiile înaintate ale esteticii teatrale se valorizează în istoria ideilor estetice de la începutul secolului al XX-lea, în opera lui Garabet Ibrăileanu, în aceea a lui Eugen Lovinescu. Sînt demne de remarcat ideile lui Camil Petrescu, integrate în aria gîndirii teatrale europene, sistematizările lui Ion Marin Sadoveanu, Victor Ion Popa, George Mihail Zamfirescu sau Mihail Sebastian, ca oameni de teatru. Tudor Vianu, Mihail Ralea, Lucian Blaga, George Călinescu, Mihnea Gheorghiu, adîncesc în cultura umanistă aspectele esențiale ale esteticii teatrale, cultivînd datele teoretice ale artei scenice realiste, influența spectacolului asupra formării publicului și, de asemenea, cercetînd virtuțile literaturii dramatice clasice, naționale și universale, în procesul de afirmare a culturii teatrale. Orientările estetice ale teatrului contemporan sînt limpezite și fortificate de politica culturală a Partidului Comunist Român, de programul ideologic al partidului nostru, de ansamblul unor eficace măsuri care au trasat perspectivele de viitor ale teatrului românesc în concordanță cu evoluția societății socialiste multilateral dezvoltate și au creat un climat politico-ideologic și cultural-educativ demn de ascensiunea creației teatrale actuale.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART,. SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 3–10, BUCUREȘTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tentativele de definire a esteticii teatrale azi au în vedere aspectele pluridisciplinare, de contact, ale disciplinelor umaniste, eforturile conjugate privind alcătuirea unui statut specific, propriu. Este evident faptul că problematica esteticii teatrale gravitează în jurul interogaţiilor pe care le ridică dramaturgia şi laturile ei novatoare în relaţie cu tradiţia şi modernitatea artei scenice, dinamica unui public eterogen ce aspiră spre omogenitate, reflexul socio-cultural al calităţii spectacolului teatral de artă, necesar în educaţia estetică a publicului şi în lărgirea orizontului de cunoaştere al acestuia, în cultivarea şi sensibilizarea lui pentru frumos, bine, etic şi civic, unităţi ce se constituie organic în faptul teatral, contribuind la formarea profilului spiritual complex, de sorginte revoluţionară, al întregului popor. În acest ultim pătrar al secolului al XX-lea, seismele ce se produc în sfera cunoaşterii umane, a ştiinţelor asaltate de revoluţia tehnico-ştiinţifică, în cercetarea pluridisciplinară însăşi, implică construirea statutului esteticii teatrale prin sporul de date ce îl oferă teoria, istoria, critica de teatru, psihologia şi sociologia creaţiei teatrale. Precumpănitor, accentele de psihologia şi sociologia artei spectacolului, dinamizate de principiile materialismului dialectic, sînt incluse în corpul elementelor esenţiale închegate în estetica teatrului, în procesul creaţiei literar-dramatice şi spectaculare. Luciditatea faptului teatral, caracterul angajat al creaţiei scenice, conştientizarea creaţiei artei actorului şi aspiraţia actorului-interpret spre propria-i devenire ca actor total, virtuţile regizorale, capacitatea regizorului de a se afirma ca exeget şi arhitect al artei spectacolului, deschiderea creaţiei teatrale spre un nou public, tentativele de generalizare a educaţiei estetice, toate acestea se cer a fi studiate de estetica artei teatrale, pe rînd şi simultan, prin « împrumuturile » pe care le oferă disciplinele adiacente, de « graniţă ».

Pe linia definirii conceptului de teatru, se pleacă de la ideea că elementele lui componente : literatură dramatică, artă scenică, public, formează o unitate indestructibilă. În cadrul faptului teatral, literatura dramatică ocupă un loc important. Imaginile literar-dramatice se reintegrează în sfera imaginilor scenice, urmînd ca specificitatea lor să concureze şi să se compenseze prin finalizarea actului scenic. Polisemia operei dramatice creează multiple posibilităţi de interpretare a ei, virtuţile literaturii dramatice valorizîndu-se în dimensiunile ideologice ale faptului teatral. Valenţele angajate ale teatrului, substanţa literaturii dramatice şi a actului scenic, contribuie la educaţia estetică a publicului.

Primatul literaturii dramatice în sfera faptului teatral constituie o falsă problemă. Important este nu procesul de ierarhizare al componentelor şi factorilor spectacolului teatral, ci reuşita acestuia. Literatura dramatică se justifică prin spectacol. Raţiunea de a fi a literaturii dramatice se concepe prin valorificarea ei scenică. Problema « primatului textului » faţă de arta scenică este continuu ridicată de creaţia dramaturgică, dar gradul de reflectare a operei dramatice în spectacol este potenţat de creaţia regizorală.Unitatea dintre text şi virtuţile artei scenice reprezintă premisa afirmării teatrului contemporan. Natura specifică a literaturii dramatice constă în realitatea construită de autor prin acţiuni interioare şi exterioare, compoziţie dramatică, subiect şi conflict dramatic, prin structura dialogului şi a monologului, prin personajul convertit în tip, erou, antierou, prototip, arhetip. Viziunea activă, angajată şi revoluţionară a dramaturgului creează premisele ce pot fi fructificate în creaţia scenică. Gramatica mentală a literaturii dramatice — dincolo de categoriile : mesaj, temă, subiect, construcţie prin conflict şi acţiune (scenă, episod, tablou, act, parte), tipologie, caractere, expresie verbală prin dialogul sau monologul potenţate de valori stilistice — operează cu criteriul clasificării dramaturgiei sub raportul diversităţii genurilor şi speciilor : tragediei, comediei şi dramei li se adaugă melodrama, farsa, epopeea, specializările dramei în deschidere socială, psihologică, istorică.În teatrul contemporan, rigoarea clasificărilor este atenuată de experimentele privind confluenţa şi interferenţa dintre genuri şi specii. Circulaţia de teme şi motive îmbină laolaltă tradiţii de surse diverse, îmbogăţind arta teatrului şi pregătind-o pentru a deschide noile perspective estetice pe care societatea socialistă şi elementele inedite ale universului uman contemporan i le cere. Tragicomicul, absurdul, grotescul, farsa tragică, cu valenţele şi limitele lor, creează un cadru teatral în care posibilităţile de exprimare artistică a realităţii sociale capătă mari amplitudini. Genurile şi speciile se dezvoltă inegal ; însuşiri noi dobîndesc numai unele dintre ele, în funcţie de mutaţiile social-politice ale timpului contemporan. În epoca noastră, epopeea naţională ocupă în dramaturgie justificate, largi teritorii. Istoria se cere a fi regîndită şi transfigurată artistic în timbrul timpului pe care îl străbatem. Epopeea naţională dobîndeşte astfel legitime drepturi. Profilul istoriei contemporane a României secolului al XX-lea, amploarea forţelor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sociale antrenate în construirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate reclamă în mod necesar crearea unei dramaturgii care să pună în valoare fizionomia claselor sociale şi a acelor forţe progresiste care au accelerat succesele dobîndite de România revoluţionară azi. Eroicul, monumentalul sau sublimul în dramaturgie se manifestă în egală măsură cu categoriile comediei satirice, cu speciile comediei contemporane, revitalizate în peisajul literaturii române actuale. În acest fel, alături de drama istorică a lui Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Titus Popovici, Dumitru Radu Popescu, Al. Sever, Horia Lovinescu, Marin Sorescu, Mircea Radu Iacoban, Mircea Bradu, comedia este prezentă cu fervoare în creaţia lui Aurel Baranga, Paul Everac, Teodor Mazilu, Ion Băieşu, Theodor Mănescu, autor al genului « serios » de comedie actuală, Dumitru Solomon, Paul Cornel Chitic, Gheorghe Vlad.

Problemele dramaturgiei contemporane ridică aspecte complexe, determinate de înnoirile continue ce se produc în societatea socialistă. Dramaturgia este chemată, azi, să se inspire din universul social-uman al realităţilor fertile timpului pe care îl scrutăm, să proiecteze într-o tipologie convingătoare eroi şi fapte demne de relevat, să abordeze conflicte autentice, să evidenţieze într-un emoţionat mesaj estetic, politic şi patriotic, civic şi moral, frămîntatele idei ale contemporaneităţii; totodată diversitatea stilistică şi variatele ei mijloace de expresie şi comunicare vor trebui să poarte amprenta ideologiei revoluţionare, spiritul politicii partidului nostru. Exigenţele pe care le ridică sub raport tematic literatura dramatică contemporană contribuie la fortificarea producţiei repertoriale. În aceeaşi măsură, considerăm că însăşi literatura dramatică clasică, naţională şi universală, supusă spiritului selectiv, adaptat cerinţelor actuale ale mişcării teatrale, impune alcătuirea portofoliului repertorial în prezent şi într-o perspectivă de durată. Din acest punct de vedere, estetica spectacolului contemporan naţional reclamă în mod firesc aplicarea unor criterii selective care să asigure afirmarea şi amplificarea unei dinamice activităţi şi creaţii teatrale în lumina dezideratelor cu privire la educaţia complexă, multilaterală a publicului.

Teatrul, în linii generale, se defineşte asemănător artei, ca formă specifică a conştiinţei sociale al cărei izvor principal îl formează realitatea umană. Teatrul ca oglindă a societăţii, teatrul-comuniune, carte deschisă a forţelor umane esenţiale, teatrul ca dialog, ca metaforă sau simbol, teatrul ca sublimare a frumosului, monumentalului, eroicului, tragicului sau comicului, indiferent de tentativele definiţiilor, poartă amprenta influenţei factorilor : politic, filozofic, etic, istoric, socio-psiho-cultural. Funcţiile teatrului, modificate în societatea socialistă, proiectează un ideal moral şi estetic, civic şi patriotic, ocupînd un loc important în socio-dinamica culturii socialiste, pe linia formării plenare a conştiinţei umane. Dimensiunile ideologice ale faptului teatral se conjugă cu necesitatea realizării unor spectacole al căror mesaj şi patos să vibreze concordant cu mentalitatea şi sensibilitatea lumii contemporane socialiste.

Caracterul activ, revoluţionar, al artei spectacolului, în esenţă şi în specificitate, modelează şi formează gustul şi atitudinea publicului, cultivă spiritul demnităţii umane, reproduce în imagini scenice şi construieşte imagini de semnificaţie majoră din literatura dramatică a lumii noastre şi a istoriei. Sub acest raport literatura dramatică se valorifică în arta spectacolului, iar relativa autonomie a spectacolului teatral faţă de dramaturgie nu exclude impactul dintre text şi creaţie scenică, impact fertil ce urmăreşte o reuşită comună, unică. Spectacolul ca artă a comunicării, substanţa actului scenic, « gradele » reflectării realităţii în operă prin intermediul convenţiei teatrale ca semn şi semnificaţie, se constituie prin multiple imagini, unele dintre ele aparţinînd artelor de « împrumut », toate valorizînd « materialul de viaţă » prin elemente senzoriale, afective şi raţionale, spontane şi deliberate, într-o viziune artistică unitară, într-o concepţie despre lume determinată de epocă. Convenţia teatrală, simbolul, metafora sau alegoria în actul scenic revitalizează « teatralitatea » în spiritul esteticii contemporane şi al modernităţii revoluţionare. Stratul gnoseologic al faptului teatral se conjugă cu cel axiologic şi sociologic, în forme şi modalităţi de expresie structurate de specificitatea limbajului artei scenice. Modalitatea cognitivă a artei scenice, asigurată de accesibilitate şi cultură artistică, se exprimă prin superioară atitudine angajată, estetică şi social-politică, prin valenţele specificului naţional şi prin umanismul revoluţionar. Imaginile scenice transpun şi interpretează imaginile literaturii dramatice prin inventivitatea şi mobilitatea elementelor de spectacol. Limbajul scenic, expresivitatea acestuia se concretizează prin creaţia artei actorului. Varietatea tipurilor în arta spectacolului teatral, determinate — unele — şi de modificările spaţiului scenic sau de modurile moderne ale comunicării în teatru, atestă viabilitatea teatrului în lume. Viitorul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teatrului nu este pus sub semnul întrebării şi nu este periclitat sau adumbrit de mijloacele de comunicare în masă. Perspectivele de viitor ale artelor spectacolului sînt determinate de frămîntările destinelor omeneşti, de prezenţa continuă a omului ca obiect şi conţinut al creaţiei de artă teatrală. Modificările ce survin în limbajul creaţiei teatrale reprezintă fertile căutări asupra expansiunii virtuţilor estetice ale expresivităţii în contextul revoluţiei tehnico-ştiinţifice contemporane.

Experienţele curentelor estetice în arta spectacolului —teatrul realist, teatrul naturalist, teatrul simbolist, teatrul psihologic, futurist, expresionist, surrealist, sau formulele moderne : teatrul cruzimii, teatrul « sărac », teatrul « ceremonial », spectacolul *happening*, spectacolul *underground* — demonstrează mobilitatea creaţiei teatrale şi atestă, cu valori şi limite, diversificarea spectacolului în lumea contemporană. Teatrul politic şi teatrul istoric, laolaltă cu fenomenul de diversificare a artei spectacolului, propulsat de Festivalul Naţional « Cîntarea României », reflectă varietatea formelor spectaculare generate de « nucleul » ideologic al societăţii socialiste multilateral dezvoltate. Funcţia ideologică şi capacitatea creatoare a spectacolului actual, reevaluarea conceptelor teatrale ale « poeticii » scenice, afirmarea factorilor creativi în spectacol, se manifestă în opera pe care o săvîrşeşte şi o desăvîrşeşte actorul prin mijloacele sale specifice de expresie. În legătură cu statutul artei actorului, considerăm că activitatea acestuia poartă amprentele creaţiei în totalitatea elementelor ce alcătuiesc imaginea scenică a eroului. Estetica spectacolului contemporan defineşte actorul ca tip uman creator, polemizînd cu opiniile privind actorul simplu interpret. Actorul şi arta sa se constituie în stil, reflex al maturităţii creative şi implicit al experienţelor dobîndite în procesul de creaţie scenică. Actorul face dovada capacităţii sale creatoare prin posibilitatea de a asimila şi reflecta lumea construită în literatura dramatică sau pe cea în preajma căreia îşi consumă existenţa.

Asimilînd şi transfigurînd datele realităţii umane şi pe cele ale realităţii spirituale, din operă sau din viaţă, actorul întruchipează un univers uman căruia îi oferă vibraţia şi culoarea sensibilităţii sale proprii, originalitatea arderii sale continue. Întruchiparea scenică reprezintă un act de creaţie, act în cadrul căruia fantezia şi intuiţia actorului rimează cu cultura sa şi cu posibilitatea conştientizării făpturii sale travestite în personaj. Cele două elemente de construcţie ale creaţiei, cultura şi capacitatea de a conştientiza viziunea sa despre rol, concretizată în joc şi asamblată concepţiei generale a spectacolului, deschide actorului perspectiva propriei sale ascensiuni, a devenirii sale ca actor-total. Estetica artei actorului consideră că virtuţile actorului-total nu sînt legate numai de o mare mobilitate a creaţiei prin varierea mijloacelor sale de expresie sau numai de capacitatea sa de a se acomoda cu uşurinţă cu toate genurile şi stilurile spectacolului contemporan. Actorul-total îşi manifestă talentul şi cultura, forţa de creaţie şi modernitatea artei sale în dinamica unei foarte complexe angajări umane, de ordin civic, moral, patriotic, estetic. Ideea actorului-instrument şi instrumentist se concepe ca o expresie a eforturilor lui creative, deliberate, de a se integra prin limbaj şi expresivitate, prin gest, mimică şi atitudine, prin improvizaţie spontană şi lucidă meditaţie, prin transfigurare, în corpul sensibil al operei, în consubstanţialitatea « nucleului » ei ideatic, *operă* privită în dublă ipostază : literatură şi creaţie scenică. Responsabilitatea actorului, exprimată în procesul creaţiei, oglindeşte responsabilitatea cetăţenească complexă pe care el o mărturiseşte în societate. Capacitatea unei autentice întruchipări contribuie la potenţarea ideii artistice. Actorul oferă publicului modele umane, morale, modele dramatice, estetice, şi sub acest raport se cuvin a fi accentuate exigenţele creaţiei scenice şi dubla lor influenţă. Actorul domină publicul şi publicul se lasă dominat de actor, animat de dorinţa regăsirii sau a redescoperirii fiinţei sale anonime.

Actorul contemporan îmbină patosul lucidităţii cu poezia patosului într-un stil creativ de mare originalitate, într-o adevărată « stilistică » de elevaţie estetică. Asistăm astăzi, în peisajul artei actorului, la constituirea unor serii de tipologii care demonstrează ascensiunea şcolii naţionale de artă dramatică. Seria tipologică ce angajează creaţia scenică a dramei o formează grupul unor actori de relief : Octavian Cotescu, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, Ştefan Iordache, Gheorghe Cozorici, George Constantin, Ion Marinescu, Gheorghe Dinică, Vasile Niţulescu, Teofil Vîlcu, Ion Pavlescu, Ion Caramitru, Alexandru Repan. Similar seriei enunţate, Aura Buzescu, Dina Cocea, Irina Răchiţeanu, Olga Tudorache, Valeria Seciu, Gina Patrichi, Leopoldina Bălănuţă, Gilda Marinescu, Silvia Ghelan, Ileana Predescu, Irina Petrescu, Anca Neculce, Ileana Ploscaru, Silvia Popovici, Simona Constantinescu, Elena Albu, constituie « cercul » personalităţilor actoriceşti prin ale căror creaţii spectacolul românesc actual a dobîndit prestigiu şi premise de continuitate şi stil în istoria teatrului românesc contemporan. O altă serie tipologică pune în valoare tradiţia şi evoluţia

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şcolii de comedie : Ion Finteşteanu, Costache Antoniu, Radu Beligan, Marin Moraru, Ion Lucian, Dem. Rădulescu, Virgil Ogăşanu, Mihai Fotino, Horaţiu Mălăiele, sau Eugenia Popovici, Draga Olteanu, Sanda Toma, Ileana Stana Ionescu, Tamara Buciuceanu, Vasilica Tastaman, Carmen Galin, Rodica Popescu, atestă cu vigoare « forţe » actoricesti ce au « caligrafiat » definitiv arta spectacolului în ultimele două decenii. Tipologiile nu sînt limitative, nenumărate situaţii atestă confluenţele stilurilor de creaţie în profilul unei singure personalităţi. Efervescenţa artei actorului în spectacolul contemporan relevă amploarea teatrului românesc actual şi devenirea sa istorică, reflectă o etapă strălucitoare ce pune în valoare noua ipostază a artei actorului în cultura spectacolului, integrată civilizaţiei şi artelor secolului nostru.

În ansamblul elementelor constitutive ale esteticii teatrale, personalitatea regiei contemporane este prezidată de capacitatea creativă, originalitate — ca formă superioară de cunoaştere artistică, forţă în a închega imaginea scenică în dimensiunile sale ideologice şi estetice actuale. Etapa regiei-operă de artizanat a intrat în crepuscul. Regia creatoare recompune în arta spectacolului literatura dramatică, drama, săvîrşind un act de creaţie prin recrearea universului dramaturgiei. Mutaţiile produse în domeniul regiei teatrale, depăşind cazuistica estetică, îl impun pe regizor ca exeget şi constructor al universului scenic. Multiplele sensuri ale textului dramatic sînt potenţate şi interpretate de regizor într-o viziune de ansamblu, viziune integratoare ce se exprimă în unitatea dialectică a factorilor : politico-ideologic, cultural-educativ, etic-estetic. Artă cardinală şi mobilă, regia valorizează dramaturgia în planul pluralităţii imaginilor scenice, îndrăzneţe prin dinamismul realismului contemporan, prin tentativele « desacralizării », prin interogaţiile şi răspunsurile concordante cu problemele ce frămîntă societatea, epoca, timpul. Regia contemporană asimilează astăzi experienţe europene, de la Adolphe Appia, Gordon Craig, K. S. Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt, pînă la Brecht, Grotowski, Peter Brook, aliindu-le cu cele celebrate în epocă de Paul Gusty, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Ion Sava, Victor Bumbeşti, G. M. Zamfirescu, Aurel Ion Maican, Sică Alexandrescu, Ion Şahighian, Moni Ghelerter. Ca personalitate artistică, creator şi animator, responsabilitatea regizorului este prezidată de profunzime ideologică exprimată în substanţa imaginii scenice angajate. Funcţia coordonatoare şi integratoare a regiei asigură o viziune unitară spectacolului.

Arhitect al spectacolului şi animator al trupei, inventivitatea şi capacitatea de inovare a regizorului, forţa şi modernitatea gîndirii sale se consumă sub semnul « lecturilor » scenice, dense în semnificaţii şi în pluralitatea soluţiilor oferite pentru descifrarea « nucleului » ideatic al operei dramatice. Opţiunea repertorială, eficienţa ideologică şi artistică a construcţiei spectaculare prin eliminarea notelor de estetism cazuistic, capacitatea sa creatoare consonantă cu spiritul contemporaneităţii, forţa de a subordona mijloacele de expresie sensurilor majore ale spectacolului, evaluarea noilor concepte ale « teatralităţii » sînt tot atîtea date caracterologice şi creative care determină fizionomia artistică a regizorului ca model şi protagonist al fenomenului creaţiei scenice. Multiplele moduri de comunicare ale artei teatrale contemporane pun în valoare variate stiluri regizorale, remarcabile tentative pe linia diversificării artei spectacolului şi a înnoirilor creaţiei scenice. Generaţiei mature : Liviu Ciulei, Horea Popescu, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Lucian Giurchescu, Dinu Cernescu, George Rafael, i se adaugă « noul val » de regizori : Aurel Manea, Alexa Visarion, Dan Micu şi Cătălina Buzoianu, Mircea Cornişteanu, Ion Ieremie, Mircea Marin, Al. Colpaci, Al. Tocilescu, Silviu Purcărete, Nicolae Scarlat, Magdalena Klein, Lupu Adrian, grup de autentici creatori a căror artă s-a afirmat într-un evantai stilistic fertil mişcării teatrale româneşti actuale. Prezenţa activă şi dinamică a regiei, înnoitoare a creaţiei scenice, rimează cu contribuţiile scenografiei şi ale artelor de interferenţă, muzică, film, pictură, în procesul desăvîrşirii creaţiei teatrale.

În spectacolul românesc, scenografia contribuie la cristalizarea originalităţii teatrului contemporan. Scenografiei, prin vizualizare şi participare, îi revine funcţia de a rotunji imaginea scenică, alăturîndu-se eforturilor creative ce determină arta spectacolului. Multiplele modificări ale spaţiului scenic ce se produc în teatrul actual înnoiesc faptul teatral şi incită publicul să devină coparticipant al creaţiei scenice. Ca spaţiu scenic « de artă » este utilizat astăzi şi cadrul natural, iar experienţa dobîndită de spectacolele « serilor teatrului antic » de la Constanţa oferă un exemplu concludent. *Legendele Atrizilor*, spectacol ce s-a desfăşurat la ruinele cetăţii Histria, demonstrează necesitatea cultivării spaţiului scenic « natural ». În general, se cuvine a fi precizată ideea diversificării spectacolului sub raportul utilizării rodnice a spaţiului scenic în varietatea tuturor posibilită-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţilor ce se oferă. Festivalul Naţional « Cîntarea României » a deschis o perspectivă nouă şi în acest sens, stimulînd interesul general al creatorilor, profesionişti sau amatori.

În unitatea realizată de componentele actului teatral, publicul, categorie dinamică şi factor indispensabil al creaţiei scenice, prin participare emoţională şi lucidă, ocupă un loc important. Educaţia estetică este chemată astăzi să aducă un considerabil aport la formarea publicului de teatru. Receptarea actului scenic este posibilă în condiţiile unei prealabile pregătiri a publicului, eterogen ca vîrstă, profesiune şi grad de cultură. Bucuria estetică spontană, în ceea ce priveşte arta spectacolului, se cere a fi provocată, motivată, exercitată. Virtuţile teatrului pot fi deslușite printr-o educaţie ritmică. Lumea spectacolului reclamă a fi înţeleasă prin particularităţile limbajului ei şi ale expresiei scenice. Festivalul Naţional « Cîntarea României » antrenează astăzi întregul potenţial creator al poporului. Amploarea mişcării artistice de amatori pregăteşte nu numai interpreţi virtuozi în artele spectacolului, dar contribuie în egală măsură la cultivarea publicului. Forma superioară, însă, a receptării creaţiei scenice o constituie critica de teatru. Funcţia orientativă, formativă şi educativ-estetică a criticii de teatru, dincolo de stimularea dramaturgiei şi a artei spectacolului, incită publicul, provoacă interesul real pentru teatru, stîrneşte curiozitatea artistică. Judecăţile de valoare emise de critica de teatru se cuvin a fi riguros motivate, datorită faptului că uneori prima recomandare în ceea ce priveşte opţiunea pentru un spectacol o determină critica; gradul de profesionalitate al criticii privite sub raportul pregătirii publicului şi al educaţiei sale estetice, indiferent de metodologia abordării problematicii concrete, se măsoară în funcţie de eficienţa pe care critica o are în dinamizarea publicului. Aspectele sociologice ale criticii de teatru sînt de o valoare egală cu cele de ordin teatrologic. Echilibrul dintre aceste două laturi atestă importanţa culturală a criticii de teatru şi caracterul ei benefic exprimat în dublu flux : creaţia scenică şi receptarea. Testele sociologice în legătură cu arta spectacolului, întreprinse în diferite medii sociale, reclamă necesitatea sporirii exigenţei şi implicit a calităţii domeniilor ce alcătuiesc estetica artei teatrale. Rezultă deci că indiferent de confluenţele ce alcătuiesc critica de teatru : filologie, istorie, sociologie, psihologie, teatrologie, principala dimensiune a acesteia constă în raporturile ce angajează educaţia spectatorilor şi posibilităţile de generalizare ale educaţiei estetice. Este evident faptul că nu se intenţionează absolutizarea criticii de teatru şi nu se consideră critica drept singura modalitate ce desăvîrşeşte procesul educaţiei estetice. Instituţiile de spectacol, învăţămîntul, căi instituţionalizate de educaţie estetică, alături de participarea activă a oamenilor muncii în cadrul formaţiilor artistice de amatori, desemnează modalităţi ce se cer în continuare cultivate. Pregătirea culturală, matură, în mod precumpănitor a tineretului, eforturile de a-i lărgi universul de cunoaştere prin istorie şi artă şi în general prin cultură impun un energic program de urmărire a alcătuirii unui profil spiritual complex, în concordanţă cu mutaţiile pozitive produse în societatea socialistă.

Estetica teatrului, estetică de ramură, ce generalizează experienţele creaţiei scenice, implicit ale dramaturgiei şi ale publicului, formulînd principii şi concepte dinamizatoare, se consolidează prin activa participare la viaţa teatrului, privită în ansamblul ei. Fiinţează prin înţelegerea raţiunii binomului teorie-creaţie. Sporul ei practic devine comensurabil în măsura în care efectele se produc în domeniul creaţiei pe care o animă. Raportul dintre teoria teatrului şi practica creaţiei artistice formează un impact necesar teatrului actual şi devenirii sale istorice. Fortifică creaţia, fortificîndu-se pe sine. Contribuţiile esteticii teatrale în sfera creaţiei scenice sînt multiple. Ea urmăreşte afirmarea teatrului integrat în cultura epocii, modernizarea spectacolului în spiritul revoluţionar al timpului, creşterea responsabilităţii creatorului determinată de exigenţele publicului, conştientizarea faptului teatral şi conectarea lui cu energiile politice, ideologice, civice, morale şi estetice ale societăţii.

Din multitudinea problemelor pe care le ridică estetica teatrală, dominante sînt cele ce cercetează fenomenul teatral în unitatea dramaturgiei cu actul scenic. Dilemele se constituie în relaţia dintre fidelitate în materie de dramă şi posibilele echivalenţe scenice. Mai clar formulat, măsura în care procesul creaţiei scenice poartă semnele reale ale textului, ale dramei, sau în care « desacralizările », « răsturnările » ştirbesc prestigiul, autoritatea autorului dramatic. În acest sens, conceptul de « interpretare » se cere a fi elucidat, nuanţat, descifrîndu-se unele aparente taine ce aparţin creaţiei scenice. În eforturile generale, constructive, din domeniul culturii şi artei, energiile creatoare, dinamizate, cercetează cu nobil interes trecutul istoriei, mărturiile vechimii, preocupate în egală măsură de asimilarea unor noi informaţii şi de capacitatea interpretării documentelor în lumina conştiinţei epocii actuale, contemporane.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Conceptul de interpretare implică cultură pluridisciplinară orientată de o viziune modernă asupra lumii şi civilizaţiei. Zona ştiinţelor umaniste ridică constant, într-un dialog deschis, polemic, multiple probleme privind interpretarea istoriei culturii naţionale şi universale. Criteriile interpretării în teritoriile culturologiei au dobîndit certitudini, validîndu-se în exegeze, modele în teoria şi critica literară. Problema interpretării, însă, ocupă sisteme elaborate şi în domeniul celei mai perisabile arte : spectacolul, a cărui existenţă se desfăşoară într-un timp extrem de limitat, dar cu durabile efecte de conştiinţă. Teatrul este chemat astăzi, mai exact arta scenică, să pună în valoare opere din patrimoniul literaturii dramatice româneşti şi universale clasice, să clădească universul uman intrat în crepuscul, dar strălucind în istorie. Aşadar, scena compune o lume, imaginează un univers ce poartă semnele dramaturgiei. În vreme ce lumea unei opere dramatice este *una*, posibilităţile ei de reflectare scenică sînt *multiple*. Lectura scenică, actul sau faptul teatral oferă modalităţi variate de întruchipare, soluţii multiple de construcţii spectaculare determinate de stilul regizorului, de fantezia sa creatoare, de originalitatea lui sau, poate, de destinul unei mentalităţi, de conştiinţa estetică ce aparţine unei generaţii. Dincolo de adevărul caracterului « deschis » al operei şi al dinamicii sale, de nivelele deosebite ale receptării, literatura dramatică, în cazul de faţă dramaturgia clasică, acordă o mare mobilitate procesului de interpretare, procesului de evaluare şi valorificare scenică a datelor ei literare tradiţionale, istorice. Sigur, însă, că dinamica viziunii scenice a operei dramatice nu poate fi exacerbată pînă la limita absurdă a atomizării acesteia. Nu în acest fel se concepe « interpretarea » operei dramatice.

Repunerea în pagină a problemelor privind interpretarea clasicilor în spectacolul actual modern pleacă de la necesitatea clarificării teoretice şi practice prin lecturi dramatice convingătoare, ce se cer a fi produse în arta spectacolului nostru atunci cînd energiile creative sînt chemate să lărgească orizontul de cunoaştere al publicului şi să contribuie la îmbogăţirea spirituală, morală, civică, patriotică, politică şi estetică a acestuia. Cultul pentru « clasici », pentru operele lor perene, general-umane şi concret-istorice, nu poate fi manifestat în *imagini-muzeale*, imagini încremenite, în credinţa falsă de respect mărturisit « stilului » Shakespeare, ori Molière, ori Caragiale. Reconstituirea operei clasicilor în arta teatrală are în vedere mutaţiile socio-culturale, pe cele de ordin istoric, politic şi psihologic ce s-au produs şi se produc în timp, modificările ce survin continuu în profilul spiritual şi în sfera sensibilităţii contemporanilor. Interpretarea scenică a clasicilor, această probă de maturitate artistică, acest gest de nobleţe şi disponibilitate intelectuală, descoperă noi valenţe în structura operei pe linia conflictului şi a tipologiei, pune în valoare semnificaţiile ei majore, traduce în imagini specifice modernităţii teatrului — şi în consonanţă cu sensibilitatea epocii — frămîntarea unei lumi trecute, conflictele de conştiinţă închinate adevărului, dreptăţii, umanităţii în general.

Cu trei decenii în urmă, Teatrul Naţional din Bucureşti înscria în repertoriu *Romeo şi Julietta*, *Trei surori*, *Azilul de noapte*, *O scrisoare pierdută*. Au fost spectacole de referinţă şi ele au intrat în istoria teatrului românesc, în memoria contemporanilor. « Monştrii sacri » de atunci, Mihai Popescu, actor de talie europeană, poate ultimul romantic al scenei româneşti, marele Nicolae Bălţăţeanu, eruditul poet Emil Botta, inegalabila Aura Buzescu, Maria Botta, monumentalul Gheorghe Storin, Ion Manolescu, tulburătorul Radu Beligan, virtuozul Costache Antoniu, Sonia Cluceru, George Calboreanu, Grigore Vasiliu-Birlic, Niki Athanasiu, Elvira Godeanu, Ion Finteşteanu, Marcel Anghelescu, Ion Manu şi mulţi alţii, au realizat croi de antologie, imagini ce însoţesc lumea noastră, icoane şi portrete în faţa cărora pios ne plecăm fruntea. Spectacolele amintite au interpretat pe clasici, descoperind dimensiuni ce se racordau sensibilităţii creatorilor şi publicului de atunci. Poezia tinereţii, critica prejudecăţilor, idealul evadării prin muncă al nefericitelor surori, aspiraţia spre libertate a locatarilor din azil, satira sistemului « curat constituţional » — toate acestea voiau să însemne « cheia » unor lecturi convingătoare şi simultan emoţionante. Ultimii ani readuc pe scenă aceleaşi opere, interpretate de o nouă generaţie de actori, într-o nouă viziune regizorală. Tentativa şi tentaţia de a le compara sub raportul valorilor duce la eşec. Ierarhizarea spectacolelor generate de aceeaşi operă reprezintă un joc gratuit. Este ca şi cum s-ar opera în matematici printr-o adunare fără a ţine seama că foloseşti « mulţimi » diferite. Liviu Ciulei, Lucian Giurchescu sau Cătălina Buzoianu, autorii din apropiata actualitate ai spectacolelor menţionate descifrează noi sensuri în dramele care aparţin aceloraşi Shakespeare, Cehov, Gorki, Caragiale.

Situaţia uşor « desenată » aci poate fi minuţios « caligrafiată » şi cu alte exemple, ce vor duce la aceleaşi concluzii. Rezultă deci că regizorul poartă o răspundere similară celei a exegetului care în teorie, critică şi istoriografie este frămîntat de chinurile problemelor legate de obsedanta

2—c. 1424

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întrebare : « cum îi interpretăm pe clasici ? ». Pozitivînd rezultatele raportului dramaturgie clasică — spectacol contemporan, nu înseamnă că în delicata relaţie nu apar cazuri izolate, accidente, insuccese, căderi determinate de incultură, viziune incoerentă, manierism, pastişă, epigonism, juvenil teribilism, suficiente capcane sau, mai clar, experimente periferice păgubitoare pentru teatru şi public. Interpretarea clasicilor în arta spectacolului, cultul pentru marile opere ce iradiază continuu lumini, respectul faţă de fundamentalele probleme marcate de opera dramaturgului, faţă de adevărul exprimat, stau în responsabilitatea regizorului, sînt întemeiate pe cultura sa şi pe concepţia sa asupra lumii şi creaţiei artistice, în toate datele ce configurează talentul autentic, implicit măsura şi echilibrul. Teatrul modern a îmbogăţit mijloacele de expresie, limbajul scenic dobîndind neaşteptate reverberaţii. Expresivitatea vocală şi corporală, sunetul şi lumina, spaţiul de joc, convenţia, simbolul, metafora, parabola, sincretismul superior al artelor vizuale motivat de necesitatea amplificării şi penetranţei imaginii scenice devin funcţionale atunci cînd ele evidenţiază « nucleul » ideatic al operei dramatice, slujesc mesajul creaţiei literar-dramatice, clarifică sensurile, fac credibil universul uman, prelungesc liniile cunoaşterii. Îngrijorările faţă de destinul textului sînt spulberate dacă regizorul exeget şi arhitect modelează imaginea literară, potenţînd-o sau descoperind în structura sa date nebănuite pînă atunci. Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români* sau în studiile sale de stilistică şi eminescologie, a cercetat particularităţile limbajului artistic, reliefînd sensuri ce îmbogăţesc conţinutul operelor analizate. Bălcescu, Odobescu, Eminescu, Creangă sau Delavrancea ni se înfăţişează în dimensiuni noi prin lectura savantului. Relaţia dintre dramaturgia clasică şi spectacolul actual reprezintă o problemă importantă pentru cultură în general şi specială pentru teoria şi practica creaţiei artistice, scenice.

Aducerea în scenă a operei clasice constituie un act de cultură. Se impune regizorului înţelegerea corectă a semnificaţiei binomului general-uman şi concret-istoric, reconstituirea scenică a universului literaturii dramatice în timbrul, viziunea şi sensibilitatea timpului, subordonarea mijloacelor de expresie scenică revelării sensului major al textului, stimularea creaţiei actoriceşti în spiritul logicii interioare a operei, efortul de a imprima elementele unui orizont cultural în densitatea imaginilor ce alcătuiesc faptul teatral. Inovaţia, inventivitatea, originalitatea, ispita « inditului » şi tentaţia de a fi modern se recunosc ca valori în măsura în care se încheagă în atitudine, poziţie, crez şi ideal estetic, concordante cu năzuinţele societăţii contemporane. Se cere a se ţine seama că dramaturgia clasică restituită scenic contribuie substanţial la educaţia estetică a publicului care, deşi eterogen ca structură, reclamă exigenţă matură în materie de « clasici ». Dramaturgia clasică naţională, drama istorică sau comedia, capodoperele dramaturgiei universale aşteaptă continuu modele de întruchipare scenică, impulsuri de a înfăţişa, sub inspirate baghete regizorale, eroi, personaje şi tipuri din patrimoniul literelor universale, actori virtuozi care să le facă cunoscute generaţiei noastre în noi lecturi şi în nouă comunicare. Exigenţele scenice faţă de clasici se exprimă astăzi în creaţii regizorale demne de reţinut. « Noul val » al regizorilor se afirmă curajos. Semnele talentului s-au arătat, cultura teatrală a timpului nostru le va amplifica, spiritul înnoitor al societăţii noastre mai ferm se cere a le fortifica opera.

RÉFLEXIONS SUR L'ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

Au cours des trente-cinq années qui viennent de s'écouler depuis la Libération, le théâtre roumain a enregistré un développement sans précédent dans tous ses aspects, depuis la dramaturgie à la critique, à la théorie et à l'esthétique du phénomène théâtral en tant que fait d'art et fait social, depuis la création scénique à l'éducation politique, artistique et civique du public.

L'étude présente les directions majeures de l'évolution idéologique et esthétique du théâtre roumain contemporain, marquant les deux étapes historiques caractérisant la période 1944—1979 : l'étape de la rethéâtralisation du spectacle, qui commence pendant la sixième décennie, et celle de la revivification du théâtre roumain qui se manifeste pendant la septième décennie comme un courant d'ampleur avec des correspondances dans l'histoire de l'ensemble de la culture actuelle, orientée par les commandements politiques de la révolution socialiste.

L'esthétique du théâtre roumain contemporain se révèle, au cours de ces années, comme un processus en plein déroulement, aux lignes de force qui tracent la perspective des futures traditions d'un théâtre nouveau, *un théâtre politique d'art*, un théâtre national fortement ancré dans les réalités et les idéals révolutionnaires de la société roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VARIETATE STILISTICĂ ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

de ILEANA BERLOGEA

Apariţia, în 1978, la Editura Eminescu din Bucureşti a *Antologiei dramaturgiei româneşti, 1944—1977*, îngrijită şi prefaţată de Valeriu Râpeanu, cuprinzînd un număr de douăzeci de piese contemporane, a trezit numeroase şi pasionate dezbateri, salutîndu-se cu entuziasm iniţiativa unei asemenea lucrări, dar în acelaşi timp punîndu-se întrebarea de ce nu sînt cuprinşi şi alţi autori şi alte opere. În toate recenziile şi comentariile pot fi întîlnite sugestii, nume şi titluri, ce pot intra deja într-o antologie, după cum şi aprecieri legate de varietatea tematică şi stilistică a dramaturgiei româneşti contemporane, de ancorarea ei directă în actualitate dar şi de forţa de transfigurare ce o ajută să depăşească timpul prezent.

Dramaturgia noastră contemporană poate fi pe bună dreptate caracterizată succint ca o dramaturgie realistă, dar cu un realism ce nu se limitează numai la comentarea faptelor imediate, la detalii de suprafaţă, ci pătrunde în esenţa fenomenelor, căutînd cu ajutorul poeziei să detecteze marile adevăruri legate de om şi relaţiile lui cu el însuşi şi lumea înconjurătoare. Găsim în dramaturgia noastră contemporană o evidentă renunţare la formele tradiţionale, la separările convenţionale între genuri şi îndreptarea interesului îndeosebi asupra acelor puncte unde se îmbină tragicul şi comicul. Prezenţa rîsului sau a ironiei în teatrul contemporan din lume nu înseamnă în mod automat îmbogăţirea comediei. «Farsa absurdă» sau «farsa tragică» cum o numeşte Romul Munteanu [1] în studiul său este o formă de graniţă, dar una care depăşeşte net sfera comediei. Eroul «farsei tragice» este tragic din punct de vedere ontologic, comic sau grotesc doar prin imposibilitatea depăşirii propriilor lui contradicţii, a limitelor lumii lui, jalnic şi demn de plîns prin lipsa de perspectivă, dar emoţionant prin încercările disperate de a găsi o soluţie. Eroul acesta lipseşte din dramaturgia noastră, îmbinarea tragicului şi a comicului realizîndu-se în ecuaţii care au dus atît la îmbogăţirea comediei cît şi la accentuarea forţei demascatoare a dramei sociale. Drama socială a fost astfel potenţată prin personaje cum este Dragomirescu din *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, un om incapabil să mai existe sau să mai trăiască, caraghios prin inutilitatea lui cu toate că provoacă sau asistă la drame pe care nu le înţelege, iar comedia satirică a căpătat accente noi prin prezenţa în mijlocul celor ridiculizaţi a eroilor pozitivi, de pildă Spiridon Biserică din *Mielul turbat* de Aurel Baranga, cel mai simpatic şi mai stenic inventator.

Punînd pe prim plan funcţia demascatoare a rîsului satiric, atacul frontal al unor defecte ale societăţii noastre, dramaturgi ca Aurel Baranga, Teodor Mazilu şi Ion Băieşu au dat valori noi comediei satirice, urmărind deschis eradicarea a tot ceea ce este rău şi înapoiat în conştiinţa constructorului socialismului. Alături de comedia satirică, unde înnoirile se produc pe linia grotescului şi a unor noi forme de rezolvare a hiperbolelor comice, autorii noştri sînt preocupaţi şi de lărgirea

[1] Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Bucureşti, 1970.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 11—18, BUCUREŞTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

investigaţiei de natură filozofică, de introducerea în cadrul genului a unor dezbateri ample privind relaţia omului cu viitorul.

S-a amplificat mult eroul şi conflictul dramelor sociale după cum şi dramele istorice, istoria naţională însemnînd şi mit şi adevăr şi posibilitate de studiere a legilor obiective ale istoriei dar şi fapt exemplar de viaţă, personalităţile istorice reale ca Ştefan cel Mare, Vlad Ţepeş, Horia, devenind pe scenă simboluri ale luptei pentru unitatea naţională sau justiţia socială, în lucrări ca *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, *Dimineaţa, la prînz şi seara* de Marin Sorescu sau *Procesul Horia* de Al. Voitin.

Există în continuare în teatrul nostru o înflăcărare romantică asociată cu o luciditate clasicistă, etosul primînd în faţa eroticului, datoria faţă de colectivitate fiind mai puternică decît sentimentele personale, de aceea răspunderea etică şi preocuparea pentru profilul moral al omului sînt un adevărat ax central al întregii noastre dramaturgii, indiferent că avem de a face cu drame sociale, cu drame istorice, cu comedii satirice, cu parabole sau metafore poetice. Dominantele etice şi civice nu constituie însă cîtuşi de puţin o piedică pentru afirmarea unei mari diversităţi stilistice, pentru impunerea unor personalităţi creatoare dintre cele mai interesante, a unor opere ce poartă puternica amprentă a originalităţii creatorilor lor.

Vom urmări în cadrul acestei diversităţi două filoane, primul, al distrugerii acţiunilor logice, închegate, bazate pe o comunicare cumulativă şi succesivă, şi cel de al doilea, al legăturii teatrului nostru contemporan cu marele tezaur al creaţiei populare. Ambele direcţii sînt specifice, mai cu seamă în lucrările apărute în ultimul deceniu, unor autori afirmaţi în anii din urmă, printre care Dumitru Radu Popescu, Marin Sorescu, Ecaterina Oproiu, Dumitru Solomon, Paul Anghel, Leonida Teodorescu, Iosif Naghiu, dar nu numai lor. Piesa metaforă, parabola poetică, dezbaterea filozofică cu caracter subiectiv şi-au făcut locul şi în creaţia unor autori de drame sociale şi istorice realiste precum Paul Everac, Mihnea Gheorghiu, dar mai ales Horia Lovinescu care ne-a dat recent o capodoperă a genului în *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşe.*

Atacul împotriva conflictelor unitare, cu eroi dezvăluiţi treptat în timpul acţiunii şi prin acţiune nu a fost uşor. O piesă ca *Aceşti îngeri trişti* de Dumitru Radu Popescu a fost privită, în 1969, cînd a avut loc prima ei punere în scenă, cel puţin ca o lucrare ciudată dacă nu « adramatică ». Comentatorii de atunci, mai cu seamă cei legaţi de comunicarea teatrală informaţională, logică, şi succesivă, au acceptat-o cu greu. N. Carandino scria: « *Aceşti îngeri trişti* poartă o culoare neonaturalistă, dar în substanţa textului se găsesc elementele cele mai disparate. Este, într-un fel, în confuzia de planuri, în încîlceala naivă a intenţiilor şi realizărilor, oglindirea aproape perfectă a dezorientărilor juvenile. Dar eroii lui D. R. Popescu ascund anevoie, dincolo de vulgarităţi şi violenţe, o veritabilă şi înaltă tensiune morală » [2]. Pînă şi în cronica lui Traian Şelmaru, la premiera Teatrului de Stat din Tîrgu Mureş, găsim următoarea notaţie : « poate că succesiunea tablourilor nu e destul de închegată dramatic, poate că partea a doua se pierde în prea multe direcţii » [3]. Abia în 1975, în *Teatrul românesc contemporan* vom găsi justa apreciere a acestei lucrări, detectarea valorilor ei : « Dramă a stării de spirit », concentrare maximă de sinceritate, speranţă, patetism, de filozofie curentă, piesa lui Dumitru Radu Popescu, *Aceşti îngeri trişti*, abordează problema izolării dintr-un unghi aparte, inedit, determinat de nesfîrşita, permanenta nostalgie a neputinţei zborului în comun » [4].

Din 1969 pînă în 1975, însă, piesele lui Dumitru Radu Popescu, mai ales punerile în scenă ale lucrării *Aceşti îngeri trişti*, succesul naţional şi internaţional al piesei *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, piesele scurte ale lui Teodor Mazilu grupate admirabil la Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra » în spectacolul « coupé » *Tandreţe şi abjecţie*, au modificat optica, impunînd prezentarea fragmentară, dialogurile monologate, confesiunile subiective, piesele compartimentale, moleculare, cu particole independente ce pot fi aşezate în orice ordine şi ierarhie, integrate sau dezintegrate după dorinţă, timpul şi spaţiul putîndu-se înlocui unul pe celălalt, contractîndu-se sau dilatîndu-se la nevoie.

[2] N. Carandino, *Autori, piese, spectacole*, Bucureşti, 1973, p. 294.

[3] Traian Şelmaru, *Premiera de aseară*, Bucureşti, 1975, p. 32.

[4] Ana Maria Popescu, *Relaţia individ-societate în drama socială*, în *Teatrul românesc contemporan*, Bucureşti, 1975, p. 100.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În trecerea de la eveniment către esenţializare, de la faptul de viaţă către simbol, se manifestă dorinţa puternică a dramaturgilor de a înţelege şi desluşi tot ceea ce este dincolo de mişcare, gest şi sunet, de a descoperi « esenţele vieţii », « ielele » lui Gelu Ruscanu, mişcarea ideilor şi nu a afectelor atît de bine materializate de Camil Petrescu în *Jocul ielelor*. Acestor înnoiri li s-au recunoscut de asemeni şi sorgintea lor naţională, numeroasele similitudini cu « înnoirile » care au existat în creaţia lui I. L. Caragiale sau Urmuz.

Autorii contemporani inventează uneori acţiuni bizare, alteori scormonesc dinadins în meschinăria vieţii pentru a « şoca », scoţîndu-i pe spectatori din amorţire, obligîndu-i să construiască cu ajutorul minţii şi alte imagini decît cele văzute. Dumitru Radu Popescu, îndeosebi, pune în piesele lui problema valorii morale, arătînd platitudinea, meschinăria, trezind nevoia de puritate prin aglomerarea urîtului. Cu Pirandello şi Kafka au pătruns pe marea scenă a lumii eroii diminuaţi, zdrobiţi de propria lor neputinţă, non-eroii incapabili să mai cunoască sentimentul împlinirii dat de unitatea interioară, de marile pasiuni. La Franz Kafka, mai mult chiar decît la Pirandello, se pierde pînă şi înfăţişarea omului. Fie că ia chipul şi comportarea nebunului, fie că se transformă în insectă, forma, mişcarea, gestica sînt schimonosite şi deformate. La Dumitru Radu Popescu umanitatea eroilor poate dispărea chiar şi atunci cînd îşi păstrează înfăţişarea normală, lipsind însă calităţile morale. În *Luminile paradisului* a utilizat şi simbolul metamorfozei dar mai mult ca un act de revoltă marcată faţă de trădarea omului de către om.

Printre modalităţile întrebuinţate de teatrul contemporan pe calea îmbogăţirii lui semantice se înscrie şi apelul la arsenalul milenar al circului, al artei bufonilor, al teatrului de bîlci. Posibilitatea de a supravieţui sau de a-şi ascunde durerea, la Pirandello, în *Boneta cu clopoţei*, sau la Leonid Andreev, în *Acela care primeşte palme*, condiţia clovnului care devine la Samuel Beckett echivalentă cu însăşi condiţia umană; drumul lui Estragon şi Vladimir din *Aşteptîndu-l pe Godot* fiind astfel ireversibil, fără întoarcere. Uneori haina bufonului este îmbrăcată în mod voit pentru a împlini o misiune istorică, aşa cum avem în *Romulus cel mare* sau chiar în *Fizicienii* de Friedrich Dürrenmatt, dar şi atunci se demonstrează inutilitatea acţiunii. În teatrul nostru acest apel are un alt sens, constînd pe de o parte în valorificarea tradiţiilor teatrului popular iar pe de altă parte în afirmarea rolului pozitiv al clovnului. Primul constructor al viitorului cu mască de bufon este Dromichaites, din *Muntele* de Dumitru Radu Popescu. Masca nu are însă în acest caz funcţia de a acoperi disperarea sau neputinţa ci merge pe cea mai solidă şi bogată tradiţie populară, aceea a rostirii şi înfăptuirii adevărului cu aer de glumă. Dromichaites, regele geţilor şi învingătorul lui Lisimach, este primul actor al istoriei ale cărui planuri reuşesc, deoarece el este alături de oameni şi ştie să lupte pentru ei.

Dar *Muntele* aduce într-un anume fel şi personajul de excepţie şi fapte ieşite din comun. În genere D. R. Popescu nu a prezentat în lucrările lui eroi extraordinari, sensurile filozofice ale pieselor existînd mai puţin în fabulă şi mai mult în « situaţiile de sine », cu legături constituite după regulile muzicii şi ale senzaţiilor antinomice şi nu după criteriile informaţiei cumulative sau a explicaţiilor ilustrative. El distruge adeseori intriga tradiţională şi *Aceşti îngeri trişti*, *Pasărea Shakespeare*, *Balconul*, *Timp în doi*, *Rugăciune pentru un disc-jockey*, acide şi directe întrebări legate de conştiinţa noastră de oameni noi, nu au practic la bază o fabulă, întîmplarea pe care o vedem pe scenă fiind în realitate o repetiţie pe scenă sau la televiziune, sau pur şi simplu un vis ilogic sau alogic. Înregistrarea unei emisiuni de televiziune este în fond şi acţiunea din *Interviu* de Ecaterina Oproiu, cea de a doua consecventă distrugătoare a conflictelor unitare după D. R. Popescu. Lucrările lui Marin Sorescu, atît cele ce aparţin tragicomediei, *Lupoaica mea*, *Există nervi* şi *Pluta Meduzei* cît şi parabolele lui filozofice *Iona*, *Paraclisierul* şi *Matca* nu sînt altceva decît poeme ale întrebărilor nesfîrşite şi fără de răspuns pe marginea vieţii şi a morţii, proiectate peste fundaluri mitice, ritualistice sau groteşti. Eroul nu se mai defineşte prin voinţă şi scop urmărit cu pasiune ci prin interogaţii care sînt în egală măsură ale lui, ale actorilor şi ale noastre, ca şi cum gîndurile cele mai intime ar prinde glas de clopote sau forţa loviturilor de ciocane, lovindu-ne fără încetare.

Există în toate aceste piese o dematerializare a ideilor dar în egală măsură şi o concretizare a lor, mai puţin în acţiuni şi sentimente şi mai mult în imagini obiectuale, în semne iconice, cu o tulburătoare forţă senzorială. Această trecere se remarcă şi în creaţia lui Paul Everac, îndeosebi în ultimele lui piese, dintre care citez *Aproape de cer* şi *La canton*. Sînt două lucrări scurte, într-un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

act, puse pentru prima dată în scenă chiar de autor la Studioul Teatrului « Al. Davila » din Piteşti, într-o formulă interesantă, şi anume pe un ring de box, cu sugerarea concretă, directă, viscerală a luptei corp la corp, menită să traducă fără echivoc lupta de opinii sau de idei din piese. Naiv, jucînd, mimînd bunătatea cumsecădeniei, dar viclean ca o pasăre de pradă, eroul principal din *Aproape de cer* îl atrage în cursă de prietenul său, dîndu-i să mănînce carne de porumbel. Bucuros de dar, « inocentul profitor » se ospătează dar se îngrozeşte atunci cînd i se spune să ajute şi el la prinderea porumbeilor, fiind la fel de vinovat ca şi cel de la care a primit mîncarea pe gratis. Prizonieratul eroului din *La Canton*, care se crede departe de lume dar se trezeşte practic într-o închisoare, a fost de asemeni comunicat prin lupta de pe ring, prin solicitarea fizică egală cu aceea afectivă şi intelectuală. Obiectele în aceste lucrări, dar mai ales în realizarea scenică, nu-şi păstrează greutatea lor specifică, ci, învingînd legile gravitaţiei, se transformă în concepte percepute însă în mod obligatoriu şi intelectual dar şi fizic. Înseşi titlurile celor mai multe dintre piesele contemporane au această dualitate, sugerînd şi materialitatea obiectelor dar şi încărcătura lor simbolică. La Dumitru Radu Popescu titlurile conţin uneori trimiteri exacte, alteori asocieri paradoxale : *Pasărea Shakespeare*, *Muntele*, *Rugăciune pentru un disc-jockey*. Aceeaşi plurivalenţă o avem şi la Marin Sorescu care şi-a intitulat piesele : *Iona*, *Paraclisierul*, *Matca*, *Răceala* sau *A treia ţeapă*, denumire transformată ulterior în *Dimineaţa, la prînz şi seara*, trecînd astfel sensurile de la concreteţea unei arme de luptă la lupta abstractă cu timpul. Cea mai accentuată legătură cu obiectul o avem însă la Paul Everac care şi-a legat piesele de imaginaţii vizuale concrete, exacte : *Ferestre deschise*, *Camera de alături*, *Maşina de calculat*, *Urme pe zăpadă*, *Subsolul*, *Ape şi oglinzi*.

Una dintre cele mai importante trăsături ale dramaturgiei din ultimul timp o avem însă în faptul că destinaţia propriu-zisă a acestor lucrări este teatrul. Pînă şi în dorinţa unor dramaturgi de a-şi pune ei singuri piesele în scenă se manifestă sentimentul unei neîmpliniri, conştiinţa nefinisării complete din punct de vedere literar. Cuvîntul nu este niciodată prelucrat pînă la ultimele lui nuanţe şi posibilităţi de comunicare ci avem de a face doar cu sugestii şi indicaţii de mişcare, cu scenarii mai degrabă decît cu piese. Uneori dramaturgii le intitulează scenarii, cum este cazul ultimei lucrări a lui Mihnea Gheorghiu, *Fierul şi aurul*. Influenţa filmului este dealtfel vizibilă în cea mai mare parte dintre piesele contemporane. Rapiditatea trecerilor din trecut în prezent, interferenţele permanente dintre ceea ce se petrece aievea şi ceea ce există doar în sufletul sau mintea personajelor ne sugerează ritmul specific montajului filmic şi mişcării de aparat. Amplificarea gesturilor sau reducerea şi minimalizarea lor, repetarea obsedantă sau din contră spaţializarea pînă la static, le simţim adresate omului de teatru, creatorului scenic care trebuie să le completeze şi să le desăvîrşească. Este uneori imposibilă la lectură pînă şi decodificarea semnelor. Se operează în permanenţă în aceste piese cu simboluri « deschise », cu metafore din care lipseşte cel de-al doilea termen sau care poate exista numai în momentul în care apar şi semnele concrete, vizuale, obiectualizarea sugestiilor. De multe ori în piesele lui D. R. Popescu sau chiar ale lui Marin Sorescu avem de a face şi cu un grad destul de mare de ambiguitate, eliminată numai prin poziţia creatorului de teatru sau mai bine spus destinată acestuia ca o valenţă deschisă pentru contribuţia lui. În spectacolul *Timp în doi*, pus în scenă la Ploieşti de Alexandru Tatos, cel de-al doilea termen al metaforei din piesa lui D. R. Popescu, termenul absent, a fost materializat prin acţiunile banale, lipsite de perspectivă date eroinei principale, care o anulau complet ca personalitate, trezind în noi dorinţa de a le înlocui. Silvia Popovici, interpreta rolului, a trăit drama ei sfîşietoare prinsă în laţul unei vieţi strîmte dar cu nevoia puternică de evadare, închisă printre cearceafuri albe, cearceafuri concrete, transformate însă şi în ziduri de închisoare dar şi în aripi deschise spre infinit. Nicolae Scarlat a plasat acţiunea din *Rugăciune pentru un disc-jockey*, pusă în scenă la Teatrul din Galaţi, într-o pădure ce părea în egală măsură deschisă tuturor plecărilor dar şi închisă, mişcarea eroilor fiind în permanenţă în cerc, ocolind doar copacii dar nereuşind să treacă dincolo de ei. Aducînd o arenă de circ albă şi impersonală, regizorul Joseph Szabo, la Teatrul de Stat din Oradea, secţia maghiară, a egalizat condiţia eroilor principali din *Aceşti îngeri trişti* cu aceea a clovnilor, demonstrînd însă că adevărul aparţine celui ce poartă masca bufonului în timp ce mincuna îi caracterizează pe cei ce se erijează în oameni normali.

Cinematograful a dat autorilor contemporani nu numai modelul schimbărilor rapide de planuri şi a interferenţelor ci mai cu seamă tehnica piesei deschise, cu indicaţii ce se cer finisate de interpreţi. Teatrul nostru are nevoie de acest drum deschis fanteziei creatoare a actorilor şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

regizorilor, contribuţiei lor directe, instituirii lor în accepţiunea noastră nu numai ca transmiţători de mesaje ci ca făuritori de realităţi artistice, de realităţi teatrale care sînt şi adevăr dar şi joc. Simbolistica şi imagistica din lucrările lui D. R. Popescu, Ecaterina Oproiu, Marin Sorescu nu mai au nimic cu simbolistica şi imagistica literară ci prin excelenţă cu cea teatrală. Simbolurile lor nu mai sînt ca la Cehov sau chiar la Tennesse Williams luate din domeniul asociaţiilor poetice ; « livada cu vişini », « pescăruşul », « Orfeu », ci prin excelenţă din domeniul teatrului, filmului, al televiziunii, asocierile fiind mai de grabă cu bufonul de circ, platoul de filmare, cu adevărul reflectat sau falsificat de oglinda teatrului.

Caracterul teatral al acestor lucrări îl avem şi în posibilitatea de interpretare, în mutaţiile pe care le poate opera viziunea regizorală. Piese ca *Pasărea Shakespeare*, *Timp în doi*, *Rugăciune pentru un disc-jockey* de R. D. Popescu, *Nu sînt Turnul Eiffel*, *Interviu*, de Ecaterina Oproiu şi *Matca* de Marin Sorescu au puţine indicaţii de timp şi spaţiu, zgîrcite precizări de comportament social, actorul fiind liber să se instituie pe sine creator independent, să pornească de la el însuşi, de la datele lui fizice şi psihice pentru realizarea unicităţii şi concreteţei emoţionale a personajelor. Ei nu trebuie să studieze o anumită psihologie sau influenţele unor anumite condiţii de viaţă pentru a-şi cunoaşte personajul ci pot porni de la ei înşişi. În bună măsură acesta este secretul unor excepţionale creaţii actoriceşti în piesele mai sus amintite, creaţia Leopoldinei Bălănuţă în *Matca*, la Teatrul Mic, a lui Octavian Cotescu, Gina Patrichi, Draga Olteanu, Mariana Mihuţ, Tamara Buciuceanu în *Interviu*, la Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », şi altele.

Raportul dintre om, prezenţă emoţională şi concretă, şi cadrul abstract şi abstractizant, pur metaforic, este mult mai firesc în aceste piese decît într-o dramă realist-psihologică. Mult mai normal a apărut mişcarea şi existenţa Silviei Popovici între cearceafurile imense desfăşurate în adîncime şi în înălţime la Teatrul din Ploieşti în *Timp în doi*, sau ale Leopoldinei Bălănuţă, interpreta Irinei din *Matca*, în mijlocul unor momîi din ceremonialurile populare sau a fantasmelor de coşmar, decît a unor interpreţi de roluri cehoviene sau ibseniene care s-ar mişca printre paravane cu desene nonfigurative sau simple pete de culoare.

Cel mai mare merit al dramaturgilor noştri care cultivă tipul de piesă cu comunicare simultană şi factură compartimentală, influenţaţi de montajul cinematografiei şi jocul ostentativ, constă în modul în care au ştiut să păstreze valoarea de comunicare a cuvîntului, potenţat prin integrarea lui în noile formule, teatralitatea sporindu-i parcă sensurile şi capacitatea asociativă.

Un alt izvor de înnoiri în teatrul nostru îl avem şi în revalorificarea elementelor de ritual popular, în redescoperirea esenţialităţii poeziei populare.

Filonul poetic, poezia au fost elemente definitorii ale teatrului nostru şi cele mai bune piese ale lui Adrian Maniu, Lucian Blaga, Radu Stanca sînt dramele poetice. *Lupii de aramă* de Adrian Maniu a adus un univers ancestral, plin de enigme, unde, alături de oameni, la fel ca în magia străveche, trăiesc elementele naturii invocate ca ajutor în lupta împotriva duşmanilor. Apa şi pămîntul nu sînt numai prietenii omului ci şi părinţii lui, elementele primare dar şi sacre datorită cărora existăm, cu funcţii justiţiare sau distrugătoare. În *Meşterul Manole* şi în *Zamolxe* nu numai sacrificiile ci fiecare vers pare smuls din experienţa milenară a poporului, avînd sfinţenia magică a celor mai de seamă ritualuri. Pînă şi ecuaţia tragică este rezolvată de Lucian Blaga în *Meşterul Manole* în termenii legendei populare despre zidirea omului în pereţii mănăstirii, sacrificiul pentru un ideal fiind singurul care-i dă temeinicie şi nemurire. Radu Stanca la rîndul său s-a inspirat din mituri şi legende, păstrînd de fiecare dată simplitatea şi puritatea versurilor populare.

Prezenţa pe scenă a acestor opere a fost însă sporadică. Şi nu ele au fost acelea care au redat impulsul înnoirilor unei arte teatrale caracterizate prin excelenţă prin adevărul de viaţă, prin respectul relaţiilor umane, firescul reacţiilor şi umanitatea asociată cu distanţare ironică dar măsurată a eroilor. În cea mai mare parte a montărilor, atunci cînd s-a făcut apel la elemente populare, am avut de a face cu pitorescul lor exterior, cu caracterul declarat de spectaculozitate. Arta scenică a fost multă vreme străină simplităţii proprii ceremonialurilor populare bazate pe o puternică transfigurare şi pe o simbolistică complexă a limbajului.

Şi, totuşi, întoarcerea la ritualuri, redescoperirea lor s-a făcut aproape simultan de către dramaturgi şi oamenii de teatru, într-un efort conjugat de îmbogăţire a limbajului teatral. Se poate

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acorda o prioritate dramaturgiei dacă vom pune ca început al acestui drum spectacolul *Petru Rareş* de Horia Lovinescu, montat de Sorana Coroamă la Teatrul Nottara din Bucureşti, la 22 aprilie 1967, unde am întîlnit pentru prima dată pe scenă toată tensiunea dramatică dar şi enigmatică a unei înmormîntări rituale. Înmormîntarea simbolică a fiului lui Petru Rareş ce trebuia trimis ostatec la Constantinopol, a fost propusă de autor, dar regizoarea a fost aceea care a descoperit în vechi obiceiuri româneşti cîntecul straniu al bocitoarelor, mişcările fantomatice desprinse parcă din balade şi legende, din vise şi somnul de veacuri al pămîntului.

În continuare, regizorii şi oamenii de teatru sînt aceia care se îndreaptă din ce în ce mai mult către ritualurile străvechi, îmbogăţindu-şi mijloacele de expresie, contribuind astfel la eliberarea scenei de sub dominaţia detaliilor şi a amănuntelor inexpresive, dîndu-i înaripări poetice. În timp ce regizorii de pe alte meleaguri şi-au găsit inspiraţia în arta orientală sau în principiile lui Antonin Artaud, directorii noştri de scenă s-au arătat sensibili în primul rînd faţă de experienţa teatrului folcloric, depăşind cu îndrăzneală faza ilustrativă, gîndind şi creînd spectacole în ritmul solemn sau, din contră, alert al obiceiurilor străvechi.

Un loc aparte îl ocupă în cadrul acestor experimente Ion Olteanu. Aflat la capăt de drum, după o viaţă întreagă de căutări şi eforturi de înţelegere a spiritualităţii populare, Ion Olteanu pune în scenă, la Botoşani, piesele marelui poet Mihai Eminescu: *Bogdan Dragoş*, *Decebal*, *Mira* şi *Mureşanu*, fixînd accentul pe gestul plastic, pe incantaţie, atmosferă de vis, dansul luminilor şi al focului, ritualul pîinii şi al sării cu care românul îşi întîmpină oaspeţii, mişcările graţioase ale fetelor ce aduc apa de la fîntînă sau gesturile patriarhale ale părintelui care-şi binecuvîntează fiul. În 1978, regizorul îşi duce la desăvîrşire această modalitate rituală, valorificînd exemplar primul text românesc, din secolul al XVIII-lea, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa* în spectacolul realizat la Teatrul de Stat din Oradea.

Alături de Ion Olteanu se afirmă cîţiva regizori tineri în frunte cu Cătălina Buzoianu, care pune în scenă la Teatrul Naţional din Iaşi *Bolnavul închipuit* de Molière, avînd în jocul actorilor dar şi în balet elemente rituale româneşti străvechi, şi *Istoria hieroglifică* după Dimitrie Cantemir. Aceeaşi regizoare va monta *Tinereţe fără bătrîneţe* de Eduard Covali, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, un adevărat poem al morţii şi al vieţii cu străluciri ironice din snoavele populare şi tragismul marilor bocete. Dinu Cernescu face cîteva încercări interesante de redescoperire a ceremonialurilor populare în *Zamolxe*, de Lucian Blaga, pus în scenă la Teatrul Giuleşti, după cum şi în fragmentele din *Meşterul Manole* şi *Zamolxe*, lucrate în 1977 cu studenţii Academiei de Teatru din Maestricht, Olanda.

Întîlnirea dintre căutările pasionate ale oamenilor de teatru şi a dramaturgilor are loc însă odată cu valorificarea cu totul nouă şi originală a folclorului de către Marin Sorescu în *Matca*, sau mai apoi în dramele lui istorice *Răceala* şi *Dimineaţa, la prînz şi seara*. «El n-a creat o modalitate scenică, ce ar putea fi reluată pur şi simplu la rîndul ei, ci o viziune dramatică organică, la fel de personală ca aceea a lui Beckett sau Hochhuth, şi care va dispărea odată cu el. Mai precis: în cadrul unui limbaj dramatic care a revoluţionat teatrul, Marin Sorescu este autorul unor piese care încearcă, îndrăzneţ, să tragă consecinţele noului mod de a concepe spectacolul», scrie Nicolae Manolescu [5], subliniind originalitatea dramaturgului. În *Matca*, Sorescu valorifică mitul popular al naşterii şi al morţii legate între ele, ca un Janus Bifrons, dar mai ales pe cel al maternităţii, al «mamei», pe care n-o poate învinge nimeni, nici măcar moartea. «Aici e vorba despre dialectica viaţă-moarte-viaţă, dar nu în planul strict al naturii, al biologiei, ci în acela al coeficientului de conştiinţă prin care omul izbuteşte să modifice, în chip fundamental, uriaşul proces căruia îi sînt supuse toate speciile, şi chiar toate regnurile. De aceea, e vorba şi despre dialectica om-natură, şi chiar de conflictul — om-natură, izbucnit, încă o dată cu ocazia cumplitelor inundaţii ce s-au produs, acum cîţiva ani în ţara noastră. ... Expunerea acestei străvechi teme fundamentale şi demonstraţia sorescană a sensului ei filozofic, se realizează prin aprofundarea atitudinii populare faţă de viaţă şi moarte, şi prin exprimarea poetică şi diversificată a acesteia. Fondul popular — cu vigoarea, gravitatea, simplitatea, patosul şi umorul său — este atît de prezent şi atît de puternic în poemul

[5] În volumul *O antologie a dramaturgiei româneşti*, Bucureşti, 1978, vol. I: *Teatrul de inspiraţie contemporană*, p. 1000.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui Sorescu, încît constituie prin el însuşi un temei realist şi istoric, atît al situaţiei dramatice, cît şi al orientării filozofice »[6].

Teatrul contemporan cunoaşte pretutindeni o întoarcere explozivă către izvoarele lui ancestrale, către formele lui iniţiale de manifestare, încărcate cu sensuri magice, stabilind coeziuni de nezdruncinat în sînul colectivităţii. Măştile, semnificînd sau evocînd imaginea supradimensionată a strămoşilor, au început arta spectacolului, conferind actorului o nouă identitate, mai puternică decît cea obişnuită, cu dreptul de a servi ca model de conduită morală şi civică. Dansul, melopeea, incantaţia, acumulările obsesive, gestul repetat, actorul devenit un om viu încărcat cu tensiune nervoasă, izvor de incandescenţă psihică pentru cei din jurul lui, scena eliberată de decorul de carton, pînză sau placaj, eliminarea costumelor croite cu exactitatea jurnalului de modă şi apelul la materialele neutre cum este pînza de sac, blănurile şi pielea animalelor, toate acestea au devenit mijloace noi de comunicare teatrală, violentînd prejudecăţile.

Structura poetică a piesei *Matca* dar mai cu seamă caracterul ei de ceremonial popular l-a inspirat pe regizorul Dinu Cernescu să creeze unul dintre cele mai frumoase spectacole, apelînd la numeroase elemente de teatru folcloric. Acţiunea acestei piese, o acţiune interioară formată din întrebări şi răspunsuri pe marginea vieţii, puse de o tînără femeie ce trebuie să aducă pe lume un copil şi de un bătrîn ce trebuie să moară sub puhoiul apelor, s-a transformat într-un ritual al speranţei şi al spaimelor, în jurul Irinei şi a Moşului dansînd momîi, bocitoare dar şi ursitoare. Priveghiul n-a mai fost un element ilustrativ ci a făcut parte din însăşi substanţa piesei.

Dacă o temă contemporană i-a îngăduit lui Marin Sorescu să apeleze la elementele folclorice subliniate atît de minunat în text şi în filozofia lui, cu atît mai mult dramele istorice s-au dovedit apropiate de acest bogat izvor de inspiraţie. Uneori aceste elemente îşi găsesc locul prin integrarea lor directă în structura operelor, alteori sînt doar sugerate, în special atunci cînd realitatea se apropie de hotarele ei, trecînd în legendă, şi anacronismele devin poezie. Astfel de piese sînt *Săptămîna patimilor* şi *Viteazul* de Paul Anghel, *Zodia Taurului* şi *Capul* de Mihnea Gheorghiu, *Urme pe zăpadă* de Paul Everac dar mai ales *Răceala* şi *Dimineaţa, la prînz şi seara* de Marin Sorescu.

Marin Sorescu nu evocă ci sugerează, nu reconstituie ci construieşte o lume care este în egală măsură şi a noastră şi a vremurilor apuse, o lume unde personajele istorice duc casă bună cu cele inventate de poet şi unde în fiecare cuvînt avem şi înţelepciunea populară dar şi ironia muşcătoare a scriitorului de azi. În *Răceala* liniile groteşti sînt cele care urmăresc prăbuşirea Imperiului bizantin şi ridicarea unui nou imperiu prin Mahomed al II-lea, cuceritorul de ţări, în timp ce nostalgia şi admiraţia îi îmbogăţeşte pe ţăranii români gata să moară pentru pămîntul şi bucata lor de pîine.

Vlad Ţepeş, un simbol al rezistenţei în *Răceala*, apare din plin în faţa noastră în *Dimineaţa, la prînz şi seara*. Dramaturgul nu-l idealizează şi nu-l înfrumuseţează. Este un domn medieval obişnuit cu luptele şi cruzimea, dar el este ceva mai mult decît atît, este şi domnul ţării şi speranţa celor care se sacrifică pentru apărarea libertăţii. Şi atunci personajul se dedublează, se multiplică, intră în relaţii cu noi, cei de azi, cu cei din jurul lui, cu cei care au fost, încercînd să-şi înţeleagă misiunea şi mai ales să lupte cu timpul. « În piesa lui Marin Sorescu, Vlad Ţepeş apare înconjurat de oameni care „reflectă" personalitatea domnului, acesta la rîndul lui, „reflectîndu-i" pe ceilalţi. În focarul acestor oglinzi care sînt oamenii locului, imaginea marelui voievod capătă retuşurile care fac din el un om al locului. Vlad e împămîntenit prin această asimilare a lui de către cei ce-l înconjoară şi, mai presus de toate, împămîntenit literar prin asimilarea figurii lui de către Marin Sorescu — şi el om al locului — într-o operă superioară ca factură şi spirit »[7]. În analiza făcută de Mihai Ungheanu găsim şi explicaţii interesante în legătură cu senzaţia dublă de « atunci » şi « acum », dat mai cu seamă de limbajul ţărănesc, de umorul popular şi de filozofia specific ancestrală a românului care a privit pînă şi moartea cu înţelepciune, cu ironie, cu gluma amară, ba chiar şi cu zîmbet. « Dialogul e de o necontrafăcută curgere populară, cu elemente moderne a căror stridenţă calculată accentuează caracterul istoric al întîmplărilor »[8]. Despre liber-

[6] Radu Popescu *Matca de Marin Sorescu*, în *România liberă*, 5 noiembrie 1974.

[7] Mihai Ungheanu, *Marin Sorescu sau cristalizarea unei structuri literare*, în *Teatrul*, 1979, n. 1, p. 25.

[8] *Ibidem*.

11.596

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tatea poetului şi despre legăturile sale cu creaţia populară dar în egală măsură şi cu cea cultă vorbeşte Valentin Silvestru : « Dar alegîndu-şi materialul — şi păstrînd chiar succesiunea cronologică a evenimentelor — poetul nu doreşte să reconstituie, nici să refacă itinerariile altora, ci să repovestească în felul lui şi în limba oamenilor de azi întîmplările de demult, expunînd net cruzimile, elogiind bărbăteşte eroismul, glumind şoltîc, ori sarcastic, glumind mereu, cînd e mai greu şi disperarea făpturilor sale mai apăsată, îmbinînd realul cu fabulosul într-o compunere extraordinară ca o Alixăndrie. Relatarea e tipic populară, însă în retranscriere cărturărească⟨...⟩ acoperind cu o indiferenţă ironică subţire genunea unei patimi justiţiare şi a unei crîncene aspiraţii spre libertate, cu sacrificiul dinainte consimţit »[9].

Tezaurul poeziei şi al teatrului popular abia a început să fie descoperit şi în adîncurile lui mai zac încă multe lucruri ce pot îmbogăţi atît arta scenică cît şi dramaturgia noastră. Păsările şi peştii lui Brâncuşi au rădăcinile în arta populară, în sculpturile în lemn făcute de ţăranii din Oltenia, în desenele meşterilor olari din Horez sau în broderiile cu fir de aur ale fetelor din Argeş. Horele noastre l-au inspirat pe George Enescu şi versurile populare le regăsim în creaţia eminesciană.

Teatrul, la rîndul său, îşi caută rădăcinile în tradiţiile şi arta populară, mai ales atunci cînd ele ajută la transfigurarea realului, refuzînd iluzia dar aducînd în locul ei simbolul şi poezia.

LA VARIÉTÉ STYLISTIQUE DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN ROUMAIN

RÉSUMÉ

La richesse de la dramaturgie contemporaine roumaine est vraiment impressionnante. Depuis 1944 beaucoup de pièces ont été écrites et des dizaines d'auteurs se sont affirmés.

Les thèmes sont divers et nous pouvons également constater une grande variété stylistique, surtout dans les œuvres plus récentes.

La présente étude est consacrée à cette variété de styles, due sans doute au fait qu'on a renoncé au conflit conventionnel et à la composition classique, ainsi qu'à la présence, dans les nouvelles structures, des éléments du rituel populaire. On y fait l'analyse des pièces écrites par Dumitru Radu Popescu, Ecaterina Oproiu, Dumitru Solomon, Gellu Naum, et on souligne que, ayant renoncé à l'intrigue traditionnelle et à l'étude des caractères, les auteurs ont eu recours à des paraboles et allégories avec un grand pouvoir de généralisation, enrichissant les genres, surtout la comédie, ou créant des genres nouveaux. Les rituels populaires sont une source à laquelle on peut puiser de nouveaux moyens d'expression pour le théâtre. Les metteurs en scène roumains, attentifs aux expériences du théâtre contemporain universel, ont trouvé dans le théâtre populaire et dans le folklore un langage théâtral expressif et suggestif. On cite les intéressantes expériences de Ion Olteanu, Cătălina Buzoianu et Dinu Cernescu, qui ont mis en scène les drames historiques de Mihai Eminescu et Lucian Blaga, ou bien des pièces inspirées des légendes populaires. C'est toujours dans la philosophie et la poésie populaires que Marin Sorescu, l'un des plus importants dramaturges roumains, trouve des sources d'inspiration.

[9] Valentin Silvestru, *Istoria repovestită de un poet*, în *România literară*, 18 ianuarie 1979.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DOUĂ DECENII DE TEATRU TV

de CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Bazate mai întîi pe difuzarea filmelor de 35 mm, programele Televiziunii române, inaugurată în pragul Anului Nou 1957, au început să se diferenţieze în scurt timp, pe măsura experimentării unor procedee tehnice noi. Unul dintre ele privitor la transmisiunile exterioare a căpătat treptat extindere şi continuitate; în luna mai s-au realizat astfel două importante transmisiuni directe; meciul de rugby Bucureşti — Londra (5 mai) şi spectacolul cu piesa *Ziariştii* din sala Teatrului Naţional « Ion Luca Caragiale » (23 mai). Aşa s-a născut teatrul TV — ca un mijlocitor comod între scenă şi spectator, care n-a mai fost nevoit să plece de-acasă. În mai puţin de o lună s-au mai difuzat trei spectacole: *Femeia îndărătnică* (30 mai) şi *Aşa va fi*, de la Teatrul Armatei (2 iunie), *Omul cu mîrţoaga*, de la Teatrul Naţional (20 iunie).

În seara zilei de 1 august, teatrul TV s-a născut şi ca gen, deşi pasul făcut în această direcţie a putut fi tot atît de timid ca pasul lui Armstrong pe lună şi prea puţin observat, datorită împrejurărilor obiective; s-a difuzat prima montare proprie realizată în studio, cu piesa *Seară luminoasă* de Noe Smirnov, în regia Georgetei Tomescu. O consemnare lapidară în presă ne poate da o idee despre tracul şi stîngăcia operaţiei, din multe puncte de vedere îndreptăţite în acel stadiu de debut: « s-a insistat mai cu seamă asupra prim planurilor — zice cronicarul — ⟨...⟩ în atitudini de „pozanţi la fotograf" »[1]. În lunile următoare consemnăm încă două producţii proprii, cu texte de dimensiuni reduse: *1 aprilie* de Ion Luca Caragiale, în regia lui Lucian Pintilie (28 octombrie) şi *La drumul mare* de A. P. Cehov (25 noiembrie). Ecoul e limitat, iar elementele vizuale precumpănesc în comentarii, aşa cum precumpănesc şi în desfăşurarea propriu-zisă a spectacolelor, fiind singura sferă de noutate în raport cu dramaturgia şi interpretarea. Se menţionează « mulţimea de mijloace » folosite în primul caz, pentru a face ca « faţa lui Lucian să nu fie văzută de spectatori, deşi persoana lui fizică continuă a se afla pe ecran », se formulează rezerve în al doilea caz faţă de folosirea limitată a mijloacelor « care ar fi compensat cinematografic ceea ce era de exprimat scenic »[2]. Caracterul experimental al întregului program de televiziune implica, fireşte, şi această nouă modalitate de producţie teatrală care nu se prezenta ca un gen definit şi era — este încă! — de nedefinit ca gen. Afirmarea ei timpurie, însă, a fost posibilă datorită orientării înţelepte a factorilor de conducere care au adus, în eşalonul de avangardă al realizatorilor, un grup de regizori tineri, în majoritate proaspeţi absolvenţi ai I.A.T.C., capabili să gîndească specificul creaţiei de televiziune şi să caute soluţiile cele mai adecvate.

Istoria de două decenii a acestui teatru « fără istorie » cunoaşte două perioade distincte: 1) *perioada emisiunilor directe, pe viu* (1957—1967) şi 2) *perioada emisiunilor înregistrate* (începînd din 1967).

[1] Al. Popovici, *Numai...experimental*, în *Teatrul*, 1957, nr. 11.

[2] D.I. Suchianu, *Teatru la televiziune*, în *Teatrul*, 1958, nr. 2.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 19—27, BUCUREŞTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1. PERIOADA EMISIUNILOR DIRECTE, PE VIU

Ce însemna o montare TV? În linii mari, alegerea unui text de dimensiuni ceva mai reduse decît unul destinat scenei, sau adaptarea (și reducerea) unei piese de teatru; alcătuirea unei distribuții mai largi, mai libere, decît în cadrul unui colectiv limitat de actori; construirea tuturor ambianțelor scenografice, sau a elementelor de ambianță, într-un perimetru delimitat, în platou; distribuirea spațiilor de joc și dirijarea micșării după unghiul de cuprindere a trei sau patru camere de luat vederi; posibilitatea alternării scenelor de platou cu secvențe filmate, odată cu realizarea primelor filme de 16 mm (în 1958). Se poate imagina lesne fiecare dificultate în parte, dar sînt demne de reținut mai cu seamă avantajele: concizie, în ceea ce privește adaptarea; selecție mai amplă pentru distribuirea rolurilor; cursivitate și ritm în succesiunea scenelor; încadrare cinematografică mai suplă a imaginii; extinderea spațiului de joc pe elemente sugerate de text. În condițiile difuzării directe, toate aceste avantaje s-au putut impune, dar n-au precumpănit; au existat întotdeauna elemente de risc și de neprevăzut. Dar felul cum s-au impus de timpuriu, dobîndind prețuirea opiniei publice, dovedește că acel grup de realizatori a știut să găsească de la început cheia noii modalități de a face teatru într-o concretizare de concepție. Și poate că de aici începe definirea acelui specific al teatrului de televiziune care face și astăzi obiectul unor discuții controversate, ce susțin valabilitatea oricărei idei specifice, atîta vreme cît aceasta își găsește un temei solid de expresivitate artistică.

Pentru această perioadă menționăm două etape: prima, pe care am numi-o etapa *programelor experimentale*, din 1957 în 1960, a doua, numită convențional etapa *programelor cu frecvență continuă* (de 6 zile pe săptămînă), din 1960 pînă în 1967. Interesant de remarcat e faptul că în domeniul teatrului s-au realizat două importante obiective încă din prima etapă. Unul dintre ele privește crearea dramaturgiei specifice, de actualitate. Piesele scurte nu puteau constitui un temei de afirmare, dramatizările și adaptările nu rezolvau esența problemei și atunci, cum era și firesc, s-a pornit la realizarea unei baze proprii de spectacol. Virgil Stoenescu și Corneliu Leu au scris un scenariu din viața minerilor, regizorul Nicolae Motric și scenograful Vasile Rotaru s-au deplasat la Petroșani și au organizat o discuție asupra scenariului la fața locului, iar apoi, după îmbunătățirile cuvenite, au realizat un spectacol de 95 de minute pe care l-au prezentat în seara zilei de 26 mai 1958 sub titlul *O familie puternică*. Era *primul spectacol după un scenariu original, de actualitate*. Al doilea obiectiv se referă la precizarea specificului teatrului de televiziune. În această direcție, un pas memorabil l-a făcut în același an regizorul Petre Sava Băleanu, montînd piesa *Inspectorul de poliție* de J. B. Priestley (difuzată la 30 iunie cu titlul *Inspectorul*). Fructificînd caracterul de investigație al lucrării, «demascarea» succesivă a persoanjelor în fața autorității anchetatorului, regizorul a avut inspirația să transfere sarcinile prezenței fizice a personajului inspectorului asupra aparatului, asupra camerei de luat vederi, suprimîndu-l ca apariție și păstrîndu-l numai ca «privire» scrutătoare, ca «ochi» vigilent și inteligent ce se insinuează în conștiința eroilor pentru a afla adevărul, replicile rămînînd să fie spuse de actor din afara cadrului. Era *prima idee* — excelentă idee! — de specific TV.

Cum premierele erau rare, durata pregătirii unui spectacol necesitînd repetiții îndelungate de text, de mișcare și de tehnică, baza programului de teatru au constituit-o, totuși, transmisiunile. S-a realizat în această primă etapă o selecție substanțială de spectacole preluate din teatre, cele mai valoroase producții fiind difuzate pe micul ecran și aduse, astfel, la cunoștința unui public din ce în ce mai larg. Iată cîteva titluri: *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, *Apus de Soare* de Barbu Ștefănescu-Delavrancea, *Mielul turbat* de Aurel Baranga (Teatrul Național); *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, *Pădurea* de A. N. Ostrovski (Teatrul Municipal); *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu (Teatrul Giulești); *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și Octavian Sava (Teatrul Nottara). Au fost difuzate producții ale studenților de la I.A.T.C., piese interpretate de artiști amatori ai trupelor sindicale. La 31 martie 1958 s-a deschis ciclul de teatru pentru copii cu spectacolul *Umor pe sfori* al Teatrului Țăndărică, transmis din studio.

În cea de-a doua etapă, teatrul TV își sporește ponderea în cadrul programelor și își impune personalitatea în cadrul specific al genului. Extinderea orelor de program la 6 zile pe săptămînă a stimulat inițiativele și a determinat o diversificare de profil a tuturor emisiunilor. Cresc, de ase-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

menea, montările proprii de teatru în raport cu transmisiunile, realizîndu-se treptat o periodicitate lunară a premierelor TV. Unul din obiective, privitor la crearea dramaturgiei specifice, a fost urmărit cu oarecare inconsecvenţă şi timiditate, ceea ce a dus la obţinerea unor rezultate parţiale şi nu la dobîndirea unor cîştiguri valorice reale. Notăm doar cinci scenarii originale în această perioadă, de factură modestă: *Metoda* de Nicolae Minei (1963), *Examene, examene*, *Tezaurul* de Paul Everac, *Zorile la 4,54* de Ionel Hristea (1965) şi *Joc dublu* de Dorel Dorian (1966). La 24 noiembrie 1966 se difuzează două piese într-un act, aproape necunoscute, de Tudor Arghezi, *Negustătorul de ochelari* şi *Interpretări la cleptomanie*, « giuvaere veritabile, făurite de un maestru al miniaturii subtile şi al incisivităţii rafinate »[3], care au stimulat inventivitatea regizorului Cornel Todea. Alte piese într-un act, adaptări şi dramatizări din proza contemporană, nu compensează deficitul. Poate, o singură transpunere notabilă, în versiune dramatică, a unei nuvele: *Mări sub pustiuri* de Dumitru Radu Popescu (1966).

Sarcinile de mesager contemporan al unor profunde probleme umane, de opţiune, de confruntare, de conştiinţă, sînt transferate asupra repertoriului universal. Cu el, şi prin el, se obţin cele mai meritorii rezultate, se conturează o ţinută a interpretării şi o trăsătură de sobrietate a montărilor care prilejuiesc atingerea unui punct culminant în evoluţia artistică a genului într-un interval relativ scurt. Se montează piese de Shakespeare (*Furtuna*, regia Letiţia Popa, în 1964) şi Molière (*George Dandin*, 1960, *Femeile savante*, 1963, *Don Juan*, 1966, în regia lui Dinu Cernescu, despre spectacolul cu *Don Juan* critica afirmînd că este « modern şi actual »[4]). Se creează spectacole de un înalt profesionalism, rigoare şi factură modernă după Euripide (*Medeea*, 1965) şi Ibsen (*Raţa sălbatică*, 1965); « Prin spectacolul *Medeea* prezentat recent la televiziune — notează cronicarul ziarului *Scînteia* — vibraţiile pure ale poeziei şi filozofiei anticului Euripide i-au fost restituite spectatorului de azi într-o accepţie şi cu trăsături de stil ce aparţin contemporaneităţii şi răspund cerinţelor unui gust actual spre simplitate expresivă, patos bărbătesc, laconism plastic »[5], iar în reprezentaţia ibseniană « caracterele au fost definite precis, cu grijă pentru autenticitate şi detaliu, fără să se piardă în acelaşi timp subtextele, substratul simbolic », menţionează un alt recenzent[6]. E jucat Dostoievski, într-o dramatizare de excelentă expresivitate (*Oameni sărmani*, 1963, cu Leopoldina Bălănuţă şi Constantin Rauţki), e valorificată dramaturgia lui Bertolt Brecht, prin *Mutter Courage* (1962) şi, în premieră pe ţară, *Omul e om* (1966). Trei dramaturgi contemporani oferă bogate resurse de investigaţie spirituală şi estetică, de verificare a maturităţii profesionale: Albert Camus, Friedrich Dürrenmatt şi Reginald Rose. Sub semnătura lui Dinu Cernescu se difuzează astfel, la 14 iunie 1965, *Neînţelegerea* de Camus, spectacol « de elevată ţinută artistică ⟨...⟩ o dezbatere de idei, o condiţie a dialogului intelectual contemporan »[7]. *Un joc neobişnuit*, regia Nicolae Motric (1963), *Seară de toamnă*, regia Cornel Todea (1965) şi *Judecătorul şi călăul*, regia Nicolae Motric (1966), prilejuiesc afirmarea unei gîndiri regizorale exacte şi nuanţate, care ştie să pună în valoare elementele de ritm şi tensiune specifice dramaturgiei dürrenmattiene, în numele unui mesaj umanist veridic şi clar exprimat. La 27 noiembrie 1965 se difuzează *Doisprezece oameni furioşi* de Reginald Rose, o piesă scrisă iniţial pentru televiziune şi extinsă apoi la dimensiunile unui spectacol pentru scenă. Spectacolul TV, regizat de Petre Sava Băleanu, devine memorabil prin forţa extraordinară de confruntare a ideilor între mai multe personaje care nu fac altceva decît să stea în jurul unei mese şi să dezbată un caz, principalul erou devenind « inteligenţa omenească »[8]; au fost aleşi actori de valoare recunoscută pentru alcătuirea distribuţiei, printre ei figurînd George Constantin, George Mărutză, Mihai Fotino, Silviu Stănculescu, Emanoil Petruţ, Amza Pellea, Florin Scărlătescu, Ion Marinescu; a fost alcătuit un decupaj care să urmărească reacţiile personajelor prin prim planuri şi mişcări uşoare de aparat, ca o rotire lentă, grea, încărcată de îngrijorare şi apăsată de aşteptare. Ideile au căpătat expresivitate, feţele oamenilor univers expresiv (« regizorul a demonstrat încă o dată cît de captivante pot fi ideile, prim planurile excelente au demonstrat cît de expresive pot fi feţele unor oameni care discută »[9]). Un spectacol ingenios, vioi şi bogat în sugestii realizează Letiţia Popa cu *Arta comediei* de Eduardo de Filippo, difuzat la 12 iunie 1966; ea

[3] Dumitru Solomon, *Noi experienţe* în *Teatrul*, 1967, nr. 1.
[4] Idem, *Molière ... şi Cehov*, în *Teatrul*, 1966, nr. 9.
[5] Valentin Silvestru, « *Medeea* » *la televiziune*, în *Scînteia*, nr. 6 603, 28 aprilie 1965.
[6] Andrei Băleanu, « *Raţa sălbatică* » *de Ibsen*, în *Scînteia*, nr. 6 506, 21 ianuarie 1965.
[7] Romulus Vulpescu, *Camus pe micul ecran*, în *Cinema*, anul III/32, 1965, nr. 8.
[8] Ecaterina Oproiu, *Doisprezece oameni furioşi*, în *Contemporanul*, 3 decembrie 1965.
[9] Dumitru Solomon, *Truisme*, în *Teatrul*, 1966, nr. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

obține nu numai efecte savuroase în alternarea celor două planuri care se diferențiază și se confundă la un moment dat, planul realității și planul convenției artistice, dar și profiluri inteligent diferențiate între protagoniști, dintre care strălucesc cele create de Ștefan Ciubotărașu și Toma Caragiu.

Un adevărat eveniment în activitatea teatrului TV în această perioadă îl reprezintă ciclul de conferințe despre istoria teatrului universal susținut de profesorul și scriitorul Ion Marin Sadoveanu. Inițiat la 26 noiembrie 1962, ciclul a cuprins zece conferințe însoțite de exemplificări : *Începuturile teatrului și mimusul* (2 noiembrie 1962), *Comedia latină și teatrul medieval* (11 ianuarie 1963), *Teatrul grec* (14 ianuarie 1963), *Călătoria mimusului* (11 martie 1963), *Commedia dell'arte* (23 aprilie 1963), *Teatrul elisabetan* (28 mai 1963), *William Shakespeare* (24 septembrie 1963), *Teatrul spaniol* (29 octombrie 1963), *Molière* (26 noiembrie 1963), *Corneille și Racine* (28 ianuarie 1964). Atît prestigiul și farmecul conferențiarului cît și faptul că micul ecran îmbină în modul cel mai fericit funcțiunile spectaculare cu cele de tribună educativă au făcut din acest ciclu un moment de înaltă valoare în viața culturală a țării și i-au dat televiziunii posibilitatea de a onora strălucit, la proporții de masă, o inițiativă redusă pînă atunci la matinee școlare de sală, în condiții de semi-improvizație ; « scriitorul vorbește liber în emisiune », notează cineva, « încîntînd prin calitățile sale oratorice și ideile transmise milioane de telespectatori. Conferențiarul atinge apogeul popularității sale »[10]. Moartea scriitorului, la 2 februarie 1964, îl împiedică să-și continue inițiativa de un ecou considerabil în rîndul specialiștilor și nespecialiștilor. Este un merit al televiziunii că n-a abandonat-o, încredințînd profesorului universitar Ovidiu Drimba continuarea ciclului, care a avut o desfășurare periodică pînă în 1966 și a străbătut principalele momente din dezvoltarea teatrului universal pînă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea. În 1966 începe și difuzarea unui ciclu istoric consacrat teatrului românesc. Conferențiar : prof. univ. Virgil Brădețeanu. Realizatorii au avut inspirația de a apela, pentru exemplificări, la colaborarea unor colective artistice nu numai din capitală, dar și din țară, difuzîndu-se în cadrul acestui ciclu emisiuni de la Cluj-Napoca (15 iunie 1966 : *Primele lucrări dramatice românești*), *Iași* (18 octombrie 1966 : *Școli, piese și spectacole în deceniul al IV-lea din secolul al XIX-lea*), Craiova (22 noiembrie 1966 : *Piese și spectacole din preajma revoluției din 1848*).

În general, în tot acest timp, teatrul TV și-a sporit considerabil ponderea culturală, s-a afirmat ca un puternic factor educativ-artistic în conștiința publicului și și-a cîștigat, în ciuda inconsecvențelor și a contrastelor, un statut de personalitate. Și-au dat concursul cei mai buni actori ai scenei românești, formîndu-se și impunîndu-se profiluri regizorale distincte, de la sobrietatea gravă a lui Petre Sava Băleanu și rigoarea profesională a lui Nicolae Motric la inteligența inventivă a lui Cornel Todea și sclipirea de fantezie și originalitate a Letiției Popa ; s-a extins cadrul de colaborare directă cu teatrele din țară, Teatrul TV recunoscîndu-se ca voce și ca prezență autoritară în formarea gustului artistic. Toate acestea, în condițiile unei prezențe directe în emisie, cînd orice greșeală era ireparabilă și coeficientul de neprevăzut cu o pondere încă reală.

2. PERIOADA EMISIUNILOR ÎNREGISTRATE

Din 1967 începe perioada emisiunilor de teatru înregistrate. Ce a însemnat acest lucru ne putem ușor da seama numai gîndindu-ne la posibilitatea de a realiza secvențe definitivate în condiții din care riscul e exclus și la coeficientul de siguranță pe care l-a putut dobîndi astfel programul, contînd sută la sută pe titlul înscris în emisie. Emisiunile directe au mai continuat un timp, dar cele înregistrate au cîștigat repede o frecvență prioritară, s-au extins și au ajuns să beneficieze treptat de exclusivitate. Televiziunea își statorniceşte la 29 aprilie 1968 programele zilnice, iar o lună mai tîrziu începe să transmită și pe al doilea canal. Din 1969 publicul de limbă maghiară și germană din țara noastră beneficiază de emisiuni speciale, cu *Gàbor Àron* de Sombori Sàndor în decembrie 1969 și *Motanul încălțat* în martie 1970 inaugurîndu-se teatrul maghiar și german de televiziune.

Pentru dezvoltarea generală a televiziunii un moment important l-a constituit inaugurarea Telecentrului din Calea Dorobanților 191, un complex modern de studiouri, laboratoare, cabine și

[10] I. Oprișan, *I. M. Sadoveanu istoric și comentator al fenomenului dramatic și teatral universal*, prefață la Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și teatrului*, vol. I, București, 1973, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ateliere, dotat cu aparatură de înaltă tehnicitate şi prevăzut cu instalaţii perfecţionate de înregistrare a imaginii şi a sunetului, de prelucrare a peliculei, cu spaţii de depozitare a decorurilor şi a benzilor de film, de sunet ş.a.m.d. Acum, pentru toate emisiunile de televiziune, fie că şi-au găsit sau nu un profil, se pun cu precădere probleme de *eficienţă şi continuitate*, prezidează nu atît aspectul inedit al căutărilor cît coeficientul de profunzime şi soliditate a expresiei. Pentru teatrul TV încep raţiunile de *program* în structurarea activităţii, o vreme dirijată spre fructificarea mai generală a valorilor şi a valorii, de la o vreme îndreptată cu perseverenţă şi cu ambiţie către realizarea a două obiective prioritare: promovarea unei dramaturgii originale de televiziune şi crearea unei şcoli naţionale de teatru prin amprenta realist-specifică a fiecărui spectacol. În iunie 1968 ia fiinţă consiliul teatral al televiziunii, iar din 1969 problemele de orientare şi de perspectivă ale tele-teatrului sînt dezbătute pe larg în presă şi în consilii lărgite. În concretizarea programului său, teatrul TV resimte competivitatea mişcării teatrale generale şi încearcă să o egaleze mai întîi pe calea afirmării estetice mai pronunţate, apoi se angajează mai ferm, mai cutezător, mai matur pe drumul care să-l poată afirma ca fiinţă proprie. Am împărţit, de aceea, acest deceniu în două etape: a) etapa valorificărilor estetice (1967—1970); b) etapa politicii de valorificare, cu prioritate pe specificul naţional (1970—1977).

a) Primul spectacol de *teatru înregistrat* de televiziunea română a fost *Suflete tari* de Camil Petrescu, o montare sobră şi bine echilibrată realizată în studio (19 februarie 1967). Au urmat două transpuneri în spirit realist, cu accent pe nota veridică a dramatismului — drama istorică într-un act *Iancu la Hălmagiu* de Paul Everac şi drama socială *Surorile Boga* de Horia Lovinescu. Procedeele de înregistrare n-au tentat pe realizatori la folosirea unor efecte speciale, ci le-au dat mai multă autoritate în dobîndirea unui ton veridic, a unei demarcaţii clare a tensiunii dramatice de conflict. Pentru producţia proprie s-a născut problema *ritmicităţii*, pentru producţia preluată de la teatre prilejul — unic în istoria culturii româneşti — al conservării celor mai bune spectacole. Cum şi-a onorat teatrul TV aceste două imperative?

În primul caz, prin sporirea numărului de premiere anuale. S-au preconizat mai întîi 17 în 1967, s-au realizat 23 în 1969 şi 32 în 1970. Repertoriul a căutat să cuprindă nume de prestigiu din istoria dramaturgiei naţionale şi universale, evitînd, pe cît posibil — mai mult ca altădată, din cauza numărului mărit de lucrări — coincidenţa de titluri cu repertoriile teatrelor. Dramaturgia românească contemporană e reprezentată de nume consacrate — Horia Lovinescu, cu *Surorile Boga* (1967) şi *Febre* (1969), Paul Everac cu *Iancu la Hălmagiu*, *Ifigenia în Taurida* (1967) şi *Discurs pentru o floare* (1970), Titus Popovici cu *Passacaglia* (1969), Ecaterina Oproiu cu *Nu sînt Turnul Eiffel* (1968), Leonida Teodorescu cu *Barca pe valuri* (1967) şi *Rîpa albastră* (1970). Sînt prezenţi şi Teodor Mazilu, Iosif Naghiu, D. R. Popescu, Dan Tărchilă, dar cu piese mai puţin semnificative pentru creaţia lor şi pentru maturitatea lor profesională. Două momente (ambele în 1969) se disting ca opţiune la acest capitol şi ar fi putut constitui repere în evoluţia genului: piesele scurte ale lui George Călinescu *(Napoleon şi Fouché* şi *Napoleon şi Sfînta Elena)*, dacă transfigurarea artistică ar fi avut sclipirea textului, şi, în al doilea rînd, scenariul de televiziune al lui Dorel Dorian *Teatru cu bile*, dacă textul ar fi avut dimensiunea de conţinut solicitată de interpretare. Cîteva dramatizări au completat tabloul producţiei originale cu spectacole de factură mediocră, însă fără ecou (*Rădăcinile sînt amare* după Zaharia Stancu, *Un pumn de caise* şi *Facerea lumii* după Eugen Barbu, *Trandafirul alb* după Constantin Chiriţă, *Puterea* după Aurel Mihale). Dramaturgii nu scriu încă pentru televiziune, iar televiziunea nu reuşeşte să-i stimuleze pe cei ce pot să scrie. Experienţa cu Dorel Dorian a relevat necesitatea formulării decise a conţinutului, dar altă experienţă, clară sub acest raport, s-a dovedit insuficientă din punctul de vedere al expresivităţii limbajului (*Vilegiatura* de Constantin Stoiciu). Cîteva spectacole de ţinută realizează regizorii televiziunii şi unii colaboratori, după piese clasice: ...*Escu* de Tudor Muşatescu (regia: Nicolae Motric), *Gaiţele* de Al. Kiriţescu (regia: Matei Alexandru), *Michelangelo* de Al. Kiriţescu (regia: Sanda Manu), *Omul cu mîrţoaga* de George Ciprian (regia: Letiţia Popa).

Se obţin, însă, adevărate recitaluri de profesionalitate cu spectacole din repertoriul universal. Aici se pare că televiziunea a atins atît cote de originalitate în gîndire cît şi personalitate specifică. Explicaţia? Trebuie căutată în relaţia de competivitate indirectă cu teatrele, care trăiau o perioadă de puternică afirmare a originalităţii creatoare, dar şi în eliberarea de un complex determinat de anumite limite şi de o solicitare dramatică mai redusă în domeniul producţiei autoh-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tone. Sînt prezentați, în premieră pe țară, Ugo Betti *(Corupție la palatul de justiție*, 1968) și Carlo Levi *(Cazul Pinedus*, 1968), Marguerite Duras *(Agentul din Cahors*, 1970) și William Faulkner *(Fum*, 1968), Paul Claudel *(Schimbul*, 1970) și Jean-Paul Sartre *(Diavolul și bunul Dumnezeu*, 1970). Se difuzează premiere de Georg Büchner *(Woyzeck*, 1970), Eugen Ionescu *(Noul locatar*, 1967), William Saroyan *(Oamenii cavernelor*, 1969). E fructificat în viziune modernă repertoriul antic și renascentist — *Prometeu* de Eschil, în regia lui Dinu Cernescu (1970), *Troienele* de Euripide-Sartre în regia lui Petre Sava Băleanu (1968), *Richard al II-lea* de Shakespeare (1970) —, se caută modalități de redare a stilului clasic ponderat *(Rosmersholm* de Ibsen, regia Ion Cojar, în 1970) sau a convenției eseistice *(Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello, regia Letiția Popa, în 1969). Molière și Cehov pot fi neașteptat de moderni în transpunere esențializată *(Improvizația de la Versailles* și *Cîntecul lebedei*, ambele în 1969), iar Federico Garcia Lorca și Eugen O'Neill inepuizabili în resurse neexplorate încă *(Nunta însîngerată*, *Minunata pantofăreasă*, *Mariana Pineda*, *Înainte de gustarea de dimineață*, toate în 1969).

Cel de-al doilea imperativ, privind conservarea spectacolelor, n-a putut fi de la început — și nu poate fi încă nici acum —desprins de rațiunile de frecvență curentă în activitatea colectivelor de teatru. Un început de teatrotecă s-a putut totuși realiza, și notăm dintre titluri : *Apus de Soare* de B. Șt. Delavrancea, *O scrisoare pierdută* și *Năpasta* de I. L. Caragiale, *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu (Teatrul Național din București), *Clipe de viață* de W. Saroyan și *Cazul Oppenheimer* de H. Kiphardt (Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra »), *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, *Baltagul* de Mihail Sadoveanu, *Simple coincidențe* de Paul Everac (Teatrul Mic), *Henric al IV-lea* de L. Pirandello, *Petru Rareș* de Horia Lovinescu (Teatrul « C. Nottara »), *Șeful sectorului suflete* (Teatrul de Comedie).

b) Succesele remarcabile dobîndite pe linia valorificării repertoriului universal nu pot asigura, însă, o eficiență de program. Dramaturgia românească e încă palid fructificată și, deși unele inițiative repertoriale aveau darul de a stimula fantezia creatoare a realizatorilor, acest lucru nu s-a întîmplat pe măsura solicitării repertoriului străin. Pe de altă parte, universul controversat, uneori tenebros, alteori deschis unui individualism exacerbat din unele piese ale dramaturgiei universale contemporane a putut crea o deplasare de accent în îndeplinirea rolului educativ al teatrului TV, în sensul unei diminuări relative a mesajului său umanist. Rapiditatea cu care sporea publicul de televiziune de la an la an constituia, la rîndu-i, un fenomen de care trebuia să se țină seama. În 1970 și 1971 Oficiul de studii și sondaje al R.T.V. a întreprins o largă investigație în rîndul publicului cu privire la teatrul TV, urmărind să se indice sursa de cunoaștere a unor piese preferate, și a descoperit că această nouă artă este covîrșitor preferată celorlalte căi tradiționale :

Piesa	Sursa			
	Teatru	Radio	Lectură	TV %
1970				
Apus de Soare	18	15	15	50
Năpasta	18,5	12	10,5	57
Baltagul	7	14	7	68
1971				
Ciuta	0,9	0,4	2,2	96,5
Moartea unui artist	1,6	—	6,2	91,5
Titanic Vals	15,4	2	—	82,6

Se impunea o revizuire a concepției de program. Era necesară o afirmare generală a genului ca școală de educație ideologică și estetică. Și, începînd cu anul 1971, s-au făcut primii pași în direcția statornicirii unor obiective de cultură teatrală — promovarea unei dramaturgii proprii și asigurarea unui echilibru specific între conținut și formă în elaborarea spectacolelor. Consemnăm o serie de inițiative care îl relansează în ambianța culturală a țării, producții care-i certifică și-i consolidează maturitatea, un început de scientivizare a activității.

Ce se putea face pentru stimularea unei dramaturgii proprii? Ceea ce au făcut și teatrele, și cinematografia, și radio-ul în unele momente : lansarea unui concurs. În 1971 a fost anunțat

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

primul concurs de scenarii de teatru TV, care s-a bucurat de o participare masivă, înregistrîndu-se peste 450 de scenarii. În 1972, 1974 şi 1976 s-au organizat noi ediţii de concurs, cu rezultate notabile. Tineri autori, necunoscuţi pînă atunci, cu însuşiri reale pentru acest gen de dramaturgie, au fost astfel premiaţi şi promovaţi în programele televiziunii, unii dobîndind mai tîrziu certificarea vocaţiei lor şi pe scenele teatrelor (Mircea Bradu, Corneliu Marcu Loneanu, Doru Moţoc, Cristian Munteanu, Valentin Munteanu). Sigur că aceste scenarii n-au atins un nivel de maturitate estetică, unele au mai plătit tribut clişeelor, altele n-au depăşit o spontaneitate descriptivă, dar începutul a fost oficializat şi cîştigul principal pentru emisiunile micului ecran s-a materializat în conturarea, din faţete deosebite, a chipului eroului contemporan. E ceea ce a urmărit şi a susţinut cu consecvenţă în acest timp teatrul TV prin iniţierea ciclului lunar « Oameni ai zilelor noastre ».

Alte iniţiative au avut în vedere cicluri noi, sau relansarea unor cicluri şi modalităţi mai complexe de realizare a spectacolelor. Se reia, pentru scurt timp, prezentarea unor momente importante din istoria teatrului universal, în formele statornicite — expunere şi exemplificare —, cu menţiunea că de această dată exemplificările aveau la bază spectacole complete, unele de o pronunţată originalitate (*Nebunia lui Pantalone*, regia Alexandru Tatos[11], *Faust* de Marlowe, regia Letiţia Popa), altele de o solidă expresivitate realistă (*Richard al III-lea* de William Shakespeare, în 1971; *Hernani* de Victor Hugo, regia Cornel Popa, în 1973). În 1974 se lansează un ciclu profilat pe un gen, « Istoria comediei », susţinut de profesorul universitar Ion Zamfirescu şi realizat în condiţii de spectacol cu public, ceea ce face directă şi spontană reacţia la efectele scenice. Desfăşurarea lui a continuat pînă la sfîrşitul anului 1976 (şi s-a oprit, ca şi toate celelalte cicluri, în miezul secolului al XIX-lea), prilejuind cîteva seri de savoare comică în compania lui Lope de Vega, Molière, Shakespeare, Fonvizin, Sheridan etc. Procedeul utilizat pentru acest gen de spectacole a stimulat şi alte modalităţi. O vreme, de pildă, pentru acoperirea portofoliului de teatru scurt, s-a recurs la colaborarea cu unele teatre din ţară, folosindu-se fie montări realizate de acestea cu caracter experimental sau ocazional, fie înscenarea unor lucrări la cererea şi cu contribuţia regizorală a televiziunii; unii regizori, temerari, s-au încumetat să realizeze spectacole şi în condiţii de ambianţă naturală, înregistrate apoi cu carul de reportaj; s-a lucrat astfel, pe uliţele unui sat moldovean (*Hora întreruptă* de Constantin Popa, regia Letiţia Popa), la o sondă vîlceană (*Momentul 403* de Constantin Chiriţă, regia Petre Bokor), în hala unei mari întreprinderi industriale (*Puterea şi Adevărul* de Titus Popovici, regia Alexa Visarion). Cîştigul acestor spectacole n-a fost numai de ordinul autenticităţii, dar mai ales de pregnanţă a conţinutului, a exprimării directe, cu o neaşteptată forţă de convingere şi de penetraţie a mesajului artistic, înlesnind « obţinerea unei atmosfere de dezbatere pasionantă »[12] în cazul *Horei întrerupte*, « convingătoare şi de semnificativă armonie »[13] pentru *Puterea şi Adevărul*. La 7 februarie 1972 se difuzează primul episod dintr-un serial care avea să marcheze un moment de apogeu în afirmarea genului: *Muşatinii*, după trilogia lui B. Şt. Delavrancea. Serialul a cuprins 13 episoade şi a fost structurat pe cronologia operei istorice a lui Delavrancea, păstrînd din acest punct de vedere o stricteţe clasică. Noutatea şi meritul lui a constat însă în valorificarea cultă a fondului realist al textului, în concepţia de înaltă ţinută profesională a regizoarei Sorana Coroamă care a realizat un echilibru expresiv între clasic şi modern, între restituire şi transfigurare, impunînd mesajul răsunător al păstrării fiinţei naţionale şi conturul monumental al eroilor-voievozi (Ştefan cel Mare, în interpretarea actorului Teofil Vîlcu de la Iaşi; Petru Rareş, în interpretarea lui Ştefan Iordache). Un cunoscut istoric aprecia ca un « teleevenimeţt » realizarea « ca o veche baladă avînd, din modelul acesteia, puterea şi culoarea interioară a episoadelor epice sau întîrzierea înţeleaptă asupra momentelor de reflecţie »[14]. Trei ani mai tîrziu, la 24 iunie 1975, se difuzează prima parte a celui de-al doilea serial, dedicat tot unei figuri de voievod şi marelui său ideal de întregire a neamului românesc: Mihai Viteazul. Desfăşurat pe trei episoade, acest serial, aparţinînd scriitorului Radu Theodoru şi intitulat sugestiv *Marele vis*, a oferit unui actor aflat în plină maturitate profesională, Ion Marinescu, prilejul de a-şi întregi palmaresul cu un rol de anvergură

[11] A obţinut premiul revistei *Teatrul* pentru debut regizoral pe anul 1971.

[12] *Un spectacol original*, în *Contemporanul*, nr. 34 (7449), 16 august 1974.

[13] Ioana Mălin, *Puterea şi adevărul puterii*, în *România literară*, anul VII, 1974, nr. 45.

[14] Virgil Cîndea, *Muşatinii — o operă de subtilă şi înţeleaptă valorificare a tradiţiilor noastre*, în *Cinema*, anul X (112), 1972, nr. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

istorică, pe care l-a realizat cu o evidentă expresivitate a ţinutei şi a energiei de comandant unificator. Ideea serialelor a prins şi ar fi putut fi continuată dar, din păcate, preponderenţa unor factori minimalizatori a limitat materializarea ei şi pe alte direcţii ce se cereau explorate. Teatrul TV n-a mai înregistrat în această perioadă decît amploarea unor spectacole în două părţi (*Robespierre* de Romain Rolland, în 1972, *Bălcescu* de Camil Petrescu, în 1973, *Ochiul albastru* de Paul Everac, în 1976). În sfîrşit, o preocupare se manifestă în direcţia portretizării unor valori actoriceşti, din 1971 difuzîndu-se — sporadic, e drept — telerecitaluri ale actorilor Silvia Dumitrescu-Timică, Elvira Godeanu, Dina Cocea, Clody Berthola, Costache Antoniu, Al. Giugaru, Irina Răchiţeanu-Şirianu, Ion Finteşteanu şi alţii. Îndreptăţite reconstituiri de creaţie, aceste telerecitaluri au avut de multe ori unda de emoţie firească faţă de reîntîlnirea cu succese de altădată, dar şi o patină uşoară de album, atunci cînd s-a încercat improvizarea cu mijloacele de acum a unor momente trecute de apogeu. Din 1977, preocuparea se reia într-un spirit reevaluat, în sensul consacrării unor asemenea momente definitorii şi actorilor aflaţi acum în plină maturitate profesională (Olga Tudorache, Victor Rebengiuc, Florin Piersic, Liliana Tomescu, Leopoldina Bălănuţă ş.a.).

Reacţia de echilibrare a conţinutului cu forma, determinată de o anumită tendinţă anterioară de epatare estetică, a vizat transfigurarea realistă a fondului dramatic specific fiecărei lucrări. Personalitatea realizatorului s-a putut impune mai ales prin felul cum a gîndit această transfigurare şi nu în primul rînd prin punctul său de vedere cu orice preţ inedit. E o aprofundare de concepţie, o angajare către valorificarea sensului obiectiv al textului. Şi, de fapt, o posibilitate de afirmare mai sigură, mai deplină a adevăratelor personalităţi care, orientîndu-şi creaţia în acest spirit, au creat veritabile fire durabile pentru fiinţa proprie a tele-teatrului. Expresive note poetice moderne[15] în *Ciuta* de Victor Ion Popa (Geo Saizescu, în 1970); tulburătoare « cheie dramatică »[16] în prefigurarea biruinţei lăuntrice asupra morţii, cu *Viaţa ce ţi-am dat* de Luigi Pirandello (Soroana Coroamă, în 1971); grotescul filozofic al iluziei în confruntarea cu realul, în *Cavalerul tristei figuri* după Cervantes şi parodierea convenţionalismului social, în contrast cu sensul raţional, în *Ludovic al XIX-lea* de George Călinescu (Petre Bokor, în 1971[17] şi, respectiv, în 1973;) dramatismul stării de meditaţie istorică, într-o « nobilă austeritate » şi cu relevarea « capacităţii de interiorizare »[18] a lui Ştefan Iordache, dezvăluite încă înainte de *Hamlet* din paginile mai puţin dramatice ale lui Nicolae Iorga, *Constantin Brîncoveanu* (George Teodorescu, în 1974); « intuiţie psihologică »[19] a tipologiei de moravuri în *Pădurea* de A. N. Ostrovski şi tragismul adevăratului umanism în *Moartea unui comis voiajor* de Arthur Miller (Sanda Manu, în 1972 şi, respectiv, 1977). În acest climat de emulaţie intensă se afirmă şi maturitatea de concepţie a regizorilor proprii televiziunii — Letiţia Popa, cu « mare putere de convingere şi adevăr psihologic »[20], în *Zestrea* de Paul Everac (1972), cu « suita inventivă şi rafinată de imagini »[21] din *Regele Ioan* de William Shakespeare (1975); Petre Sava Băleanu, cu « intuiţie a ritmului »[22] în *Micul Eyolf* şi, în general, o predispoziţie sigură către sugestia ibseniană ca şi în *John Gabriel Borkmann* (1972); Cornel Todea, « cel mai aproape de Cehov »[23] cu ironia sa tristă din *Livada de vişini* (1975); Cornel Popa, fidel şcolii « romantice »[24] în *Hernani* de Victor Hugo, apt de un « realism de cea mai bună calitate »[25] în *Descoperirea familiei* de Ion Brad (1973); Nicolae Motric, atent la nuanţele portretizării în *Trei generaţii* de Lucia Demetrius (1971), « cald şi plin de naturaleţe »[26] în *Femeia fericită* de Corneliu Leu (1974).

Ritmul montărilor proprii creşte, depăşind uneori treizeci de premiere pe an. Scade preocuparea pentru preluări, ceea ce de la un timp întrerupe contactul cu mişcarea teatrală şi posibilitatea conservării pe peliculă a celor mai reprezentative spectacole. Acum se vorbeşte mai insistent despre un stil al teatrului TV şi despre o confirmare a genului. Şi faptul îndreptăţeşte orga-

[15] Dumitru Solomon, *Teatrul TV*, în *Teatrul*, 1970, nr. 12.
[16] Interim, *Pirandello*, în *Contemporanul*, nr. 14 (1273), 2 aprilie 1971.
[17] Premiul revistei *Teatrul* pentru debut regizoral pe anul 1971.
[18] Aurel Bădescu, *Constantin Brîncoveanu*, în *Contemporanul*, nr. 7 (1 422), 8 februarie 1974.
[19] Idem, *Pădurea*, în *Contemporanul*, nr. 49 (1360), 1 decembrie 1972.
[20] Idem, *Zestrea*, în *Contemporanul*, nr. 6 (1 317), 4 februarie 1972.
[21] Ion Cocora, « *Regele Ioan* » *în premieră TV*, în *Tribuna*, anul XIX (984), 30 octombrie 1975.
[22] Interim, *Micul Eyolf*, în *Contemporanul*, nr. 11 (1 322), 10 martie 1972.
[23] Dumitru Solomon, *Livada cu vişini*, în *Teatrul*, 1975, nr. 7.
[24] Idem, *Pagini de jurnal*, în *Teatrul*, 1973, nr. 2.
[25] Aurel Bădescu, *Descoperirea familiei*, în *Contemporanul*, nr. 36 (1 399) 31 august 1973.
[26] C.V. *Femeia fericită*, în *Contemporanul* nr.4 (1 419), 18 ianuarie 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nizarea primei sesiuni ştiinţifice a teatrului TV în 1975, cu tema *Teatrul TV — un nou gen de spectacol şi estetica lui*, precedată de prima expoziţie de scenografie TV. Sesiunea ştiinţifică n-a elucidat, pentru că nici nu şi-a propus, chestiunea controversată a specificului, dar a pus în discuţie o serie de cîştiguri evidente ale acestui gen de spectacol, profilul lui distinct, amploarea lui educativă. La vîrsta majoratului, era şi firesc ca această mlădiţă a teatrului clasic şi a filmului să dea un examen cu propriile lui producţii majore şi să solicite un certificat teoretic pe care, public, l-a cîştigat de atîtea ori. Teoria teatrului TV nu s-a născut încă. Ea se exercită însă consecventă, la nivel foiletonistic, dar cu oscilaţii de termeni şi uneori de criterii care, dacă nu provoacă derută în producţia curentă a genului, provoacă totuşi o oarecare confuzie în perspectiva esteticii lui. Se fac multe speculaţii, se avansează ipoteze dar, aşa cum încă nu e precizată originea acestei arte (unii îi stabilesc trei surse [27], alţii statornicesc trei forme constituite [28]), nu e clarificată nici poziţia optimă faţă de dezvoltarea ei. Este tele-teatrul numai un domeniu al dramatismului intim, relevat de insinuarea prim planului? Contrastul şi dimensiunile cadrelor din *Egmont* sau alternanţa ambelor procedee din serialul englez *Războiul celor două roze* o contestă, demonstrînd totodată şi virtuţile dramatismului de amploare. E micul ecran mai propriu sintezei în individual, ca reducţia corului din *Medeea* la un singur personaj, şi în expresie metaforică, precum sugestia scenografică redusă la o pînză de cearşaf din producţia britanică *Antoniu şi Cleopatra*? Da — dar nici sinteza pe grupuri generalizatoare nu-i e străină, cum s-a putut observa în *Muşatinii* sau *Regele Ioan*, nici culoarea realist-citadină din *Zestrea* sau din serialul televiziunii franceze *Pagini din comedia umană*, nici sugestia monumentală a volumelor din *Constantin Brîncoveanu*, *Ondine* ori *Nunta însîngerată*. E cu precădere un dialog cu un singur spectator? Sau o poveste de viaţă pentru milioane de spectatori deodată? Nu se poate unilateraliza. Nici una din aceste tendinţe reale nu este mai proprie decît celelalte pentru fiinţa sensibilă a tele-teatrului, în afară de ceea ce este adevăr şi expresivitate în actul comunicării artistului cu lumea la un moment dat, în afară de ceea ce este înălţător pentru demnitatea omului, vibrant pentru umanitatea lui, miraculos pentru frumuseţea lui de specie. Din acest punct de vedere, universul artistic al micului ecran răsfrînge soarele într-o picătură şi picătura într-un cosmos.

Avînd în vedere extensia de program (două premiere pe săptămînă, începînd din 1977) şi multilateralitatea forţelor (scriitoriceşti, regizorale, interpretative), e de prevăzut că după două decenii dezvoltarea teatrului TV va sta sub semnul demnităţii scurtei istorii pe care şi-a creat-o şi sub cel al discernămîntului ingenioasei estetici pe care o revendică.

DEUX DÉCENNIES DE THÉÂTRE SUR LE PETIT ÉCRAN

RÉSUMÉ

Ayant été inaugurés à la veille du Nouvel An 1957, les programmes de la Télévision roumaine inclueront assez vite les spectacles théâtraux. Ceux-ci furent d'abord des transmissions directes de représentations importantes des diverses scènes du pays et ce n'est que plus tard (à partir de 1967) que la méthode des émissions enregistrées devint générale et permanente.

Au fil des années, le théâtre TV a présenté au public une multitude de spectacles prestigieux, avec des pièces de la dramaturgie nationale et universelle ; parallèlement, le petit écran se constitua en un puissant facteur de culture, ayant pris l'initiative d'organiser plusieurs cycles de conférences sur les thèmes les plus divers de l'histoire du théâtre.

Ces derniers temps, par suite de l'extension des programmes, la télévision offre hebdomadairement aux spectateurs deux premières, le théâtre TV devenant de la sorte une présence indispensable, un facteur éducatif de premier ordre.

[27] Alberto Perini, *Come si scrive per la televisione. Teoria e tecnica del teledrama*, Catania, 1954.

[28] Leonida Teodorescu, *Teatrul — gen proteic*, în *România literară*, anul V, 1972, nr. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SEMNIFICAȚII ȘI PERSPECTIVE ACTUALE ÎN ANALIZA TEXTULUI DRAMATIC ȘI MUZICAL

STRUCTURA TEXTULUI DRAMATIC

de N. TERTULIAN

Problema genurilor literare a continuat să fie obiectul unor controverse pasionante în estetica ultimelor decenii. Puternica ofensivă crociană, desfășurată cu argumente impunătoare, împotriva distincției între diferitele genuri și specii literare, în măsura în care o asemenea distincție este utilizată ca un criteriu de valorificare estetică, nu a repurtat pînă la urmă victoria așteptată. Caducitatea evidentă a teoriei scolastice cu privire la segregația netă a genurilor artistice, pusă în valoare de interferențele și amestecurile, tot mai pronunțate, între diferitele genuri și specii (vezi, de exemplu, în cîmpul dramaturgiei, formula « teatrului epic » brechtian, a « comediei tragice » a lui Dürrenmatt etc.), nu a dus totuși la o diminuare a vitalității teoriei despre existența genurilor. Cartea lui Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, ca să nu cităm decît un exemplu printre multe altele, vizează în primul rînd o energică reactualizare a teoriei genurilor poetice. Continuînd ilustra tradiție a lui Aristotel, Lessing și Hegel, un estetician marxist ca Georg Lukács a întreprins la rîndul său, cu deosebire în a doua secțiune din cartea sa dedicată romanului istoric, o vastă operație teoretică de discriminare între specificitatea genului epic și cea a celui dramatic.

Se cunosc argumentele lui Croce împotriva teoriei genurilor literare și artistice. Creațiile artistice ar trebui judecate, în reprezentarea esteticianului italian, cu o singură unitate de măsură : apartenența lor la sfera *poeziei* sau *nonpoeziei*. « Dramaticul », « epicul » sau « liricul » ar fi simple mijloace de clasificare empirică, cu caracter extraestetic, a producțiilor literare ; ele nu ar putea fi în nici un caz criterii de valorificare estetică, deoarece nu sînt concepte filozofice, cu acoperire în substanța estetică a operelor, așa cum este de pildă conceptul artei ca « intuiție lirică ». Adevărata poezie, ne încredințează Croce, este în același timp lirică, epică și dramatică (« in ogni lirica si trova racconto e dramma, e in ogni dramma lirica e racconto... »). Miza rechizitorului desfășurat de Croce este foarte mare, deoarece el pune în discuție însăși realitatea estetică a genurilor și funcția de instrumente critice a unor concepte precum « liricul », « dramaticul » sau « epicul ». Principalul său argument, cu caracter pragmatic, este că prin utilizarea teoriei genurilor ca un criteriu de valorificare estetică s-ar ajunge inevitabil la adevărate nonsensuri critice ; este posibil ca *Madame Bovary* să nu se încadreze în tiparele consacrate ale « adevăratei poezii narative », ceea ce nu a împiedicat romanul să fie o capodoperă ; în timp ce *Prinz von Homburg* a lui Kleist deși ar fi o piesă cu intriga impecabil condusă sub raport dramatic rămîne o operă artificială, o operă defectuoasă sub raport dramatic, ca *Adelchi* de Manzoni, nu rămîne mai puțin o lucrare genială etc. [1].

Emil Staiger îi va răspunde, fie și în mod indirect, lui Croce arătînd că prezența simultană într-o operă a « liricului » și « dramaticului » a « dramaticului » și « epicului » etc. nu suprimă existența

[1] Benedetto Croce, *Per una poetica moderna*, in *Nuovi saggi di estetica*, Quinta edizione, Bari, 1969, p. 323.

STUDII SI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE T. 26, P. 29–46, BUCUREȘTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

efectivă a fiecăreia dintre aceste forme de expresie literară şi că îndatorirea teoriei artelor este de a elucida cuprinsul fiecăreia dintre aceste noţiuni. « Dramaticul », « epicul » şi « liricul » sînt pentru Staiger configuraţii ideale, prezente în forme şi proporţii diferite în imanenţa multiplă a operelor, şi care ar deveni accesibile graţie unei « analize de esenţă », de tipul celei preconizate de fenomenologia lui Husserl. Argumentele lui Staiger ni se par convingătoare şi faptul că nu vom găsi într-o piesă de teatru prezenţa « dramaticului » în stare pură, necoruptă de simbioza cu alte elemente, nu trebuie să ne împiedice a încerca să circumscriem sfera acestui concept, a cărui prezenţă constrîngătoare e ilustrată de frecvenţa cu care îl utilizăm[2].

Georg Lukács, cu alte orizonturi estetice şi filozofice, va împinge într-un anume sens lucrurile chiar mai departe, străduindu-se să demonstreze, în capitolul amintit din cartea *Romanul istoric*, că autonomizarea relativă a genurilor literare corespunde unor necesităţi estetice profunde, unor impulsuri mimetice deosebite, cu alte cuvinte cuprinsului de realitate bine distinct pe care îl reflectă fiecare gen literar. El nu va şovăi să facă din energica unilateralizare a activităţii artistice, prin specificarea ei într-un gen bine determinat, un criteriu de valorificare estetică, situîndu-se astfel exact la antipodul lui Croce. Adulterarea dramei (tragedie sau comedie) prin « epicizarea » ei sau substituirea conflictului autentic dramatic prin efuziunea lirică sau discursivitatea retorică sînt pentru el nu simple hibridizări ale formelor literare genuine, ci adevărate minusuri şi eşecuri estetice. Legile interne ale genurilor literare sînt pentru Lukács realităţi estetice efective şi nu simple convenţii pragmatice, susceptibile de a fi modificate sau înlocuite *ad libitum*.

Teoria genurilor, cea modernă ca şi cea antică, pleacă de la premisa că materia operei literare, fenomenele şi procesele reale alese drept obiect al reflectării, cuprind în ele însele virtualităţile şi exigenţele unui gen literar sau altul. Ar exista astfel situaţii *epice* şi situaţii *dramatice*, care şi-ar exercita puterea lor coercitivă asupra imaginaţiei subiectului creator. Fără îndoială, artistul însuşi decupează în pînza imensă a realităţii situaţiile care convin vocaţiei sale specifice, dar el nu poate face abstracţie de însuşirile lor imanente, ci trebuie să li se supună, valorificîndu-le în funcţie de virtualităţile şi exigenţele lor. Goethe şi Schiller, în corespondenţa lor, care cuprinde un mare număr de observaţii preţioase, multe dintre ele capitale, asupra specificităţii genurilor, cu deosebire a celui epic şi dramatic, au revenit cu insistenţă la strînsa condiţionare a genului literar de către proprietăţile intrinseci ale subiectului ales.

Cînd încercăm să definim structura specifică a operei dramatice, în comparaţie cu cea lirică sau epică, se cuvine să ne amintim, în spiritul celor spuse mai sus, o celebră distincţie hegeliană : cea între « totalitatea extensivă » şi « totalitatea intensivă » a lumii. S-ar putea spune că marile forme epice, epopeea şi romanul, o au drept obiect pe cea dintîi, în timp ce drama pe cea din urmă. Hegel însuşi şi-a precizat ideea atunci cînd a definit drept materie specifică a marilor forme epice « totalitatea obiectelor », în timp ce materia specifică a dramei ar forma-o « totalitatea mişcării ». Prezenţa omului în lume este pentru marea estetică clasică obiectul tuturor formelor artei (antropomorfismul ca o însuşire consubstanţială artei este o idee pe care o regăsim de la Aristotel la Hegel şi pînă la *Estetica* lui Lukács) : însă în timp ce marile forme epice înfăţişează în mod necesar figurile umane implantate în ambianţa moravurilor, instituţiilor, instrumentelor etc. specifice unei anumite etape a dezvoltării social-istorice, urmărindu-le în multipla lor interacţiune, drama ar avea prin definiţie un caracter mult mai rezumativ şi concis, concentrîndu-şi atenţia asupra *dinamicii* caracterelor, asupra tensiunilor şi mişcărilor conflictuale în interiorul unei situaţii date.

Pentru a ilustra veracitatea distincţiei hegeliene, valorificată pe larg şi de Lukács în analiza sa comparativă din *Romanul istoric*, dar şi pentru a pătrunde pe o cale mai concretă în intimitatea specifică a formei dramatice, am putea folosi un exemplu privilegiat, aproape excepţional prin caracterul său de unicitate, pe care ni-l oferă literatura noastră recentă : o materie istorică cvasiidentică, vorbind *grosso modo*, cea a revoluţiei de la 1848, tratată de *acelaşi* scriitor în două opere literare bine distincte, una dramatică şi una epică, păstrîndu-şi fiecare o incontestabilă autonomie de viziune şi factură. Exigenţele genului epic şi cele ale genului dramatic îşi pot găsi o exemplificare revelatoare în comparaţia între structura dramei *Bălcescu* şi cea a trilogiei epice *Un om între oameni* de Camil Petrescu.

[2] Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Sechste Auflage, Zürich, 1963, p. 9 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ceea ce izbeşte din capul locului este contrastul între vastitatea suprafeţelor istorice acoperite de pînza epică din *Un om între oameni* şi mişcarea de contragere şi esenţializare a materiei istorice, organizată în jurul unei suite de situaţii-limită, din piesa *Bălcescu*. Faptul că autorul şi-a compus întîi drama, şi apoi romanul, ne îngăduie să măsurăm modificările de optică literară în tranziţia de la un plan la celălalt. Desigur, suita momentelor dramatice care alcătuiesc intriga piesei a fost păstrată în roman, fiind intercalată însă în fluxul epic, dobîndind acolo o altă pondere şi fiind articulată într-o configuraţie literară cu totul nouă; tocmai aceasta ne poate însă determina să ne întrebăm asupra criteriilor folosite de Camil Petrescu în selecţia episoadelor din drama sa, căpătînd astfel o cale de acces spre a jalona estetica dramei în comparaţie cu estetica romanului.

Situaţiile alese de dramaturg pentru a-şi înfăţişa eroul au un caracter *problematic*, unele de-a dreptul *exploziv*, în care personajul e angajat cu integralitatea fiinţei sale, într-un raport de contrarietate şi *acută tensiune* cu împrejurările şi personajele social-istorice ale timpului. Fie că e vorba de gestul pătimaş prin care Bălcescu se oferă să efectueze corvoada în locul ţăranului bolnav, tînărul iuncăr fiind zguduit de revoltă în faţa cruzimii boiereşti, de răsucirea dureroasă a fiinţei lui cînd descoperă treptat nefericirile pe care revoluţionarismul său le aduce familiei (scena Tiţei la închisoarea Gorgani), de exasperarea care-l cuprinde în faţa piedicilor de tot soiul puse în calea programului său revoluţionar (ciocnirile cu Eliade, Tell etc.), de imensa dezolare cu care recapitulează în cîteva din scenele finale distanţa reversibilă între ceea ce *a fost* şi ceea ce *ar fi putut* să fie, cu alte cuvinte erorile revoluţiei, pretutindeni se poate descifra ca o notă comună a situaţiilor dramatice caracterul lor *problematic* şi saturat de *patetism* (cel puţin în cazul piesei de faţă). Tensiunea între ardenţa revoluţionară a eroului, caracterizată prin inflexibilitate, şi incomprehensiunea celorlalţi, contrastul perpetuu între orizontul său, cu privirea mereu fixată într-un punct transcendent, şi logica potrivnică a împrejurărilor, conferă acţiunii ritmul ei dramatic specific, cu precipitarea inevitabilă către deznodămîntul final.

Trilogia epică *Un om între oameni* adoptă o cu totul altă formulă de reconstituire literară a evenimentelor revoluţionare. Dacă drama îşi organizase acţiunea în jurul unor momente culminante, de răscruce, din biografia eroului, în roman personajul « istorico-universal » (ca să folosim o formulă a lui Hegel, reluată şi de Lukács) nu mai ocupă în exclusivitate scena acţiunii, ci este evocat cu adevărat ca un « om între oameni », centrul de greutate deplasîndu-se către interacţiunile multiple între erou şi epoca sa. Camil Petrescu nu va ezita să compună chiar, ca o introducere la grandioasa sa reconstituire epică, un mic roman ţărănesc cvasiautonom, destinat să figureze condiţia tragică, aproape de limitele insuportabilului, a vieţii ţăranului român, cu scopul de a pregăti, explica şi justifica evoluţia ulterioară a evenimentelor. Fundalul vieţii ţărăneşti ocupă astfel în roman un spaţiu important, pe care drama fusese obligată să-l reducă la minimum. Cît de îndreptăţiţi sîntem a vorbi despre « totalitatea extensivă » a evenimentelor, ca obiect al epopeii şi romanului, în contrast cu « totalitatea ⟨lor⟩ intensivă », ca obiect al dramei, se poate vedea şi din faptul că *Un om între oameni* îşi ramifică deliberat acţiunea, prin mici secvenţe epice autonome, în evocarea vieţii principalelor categorii sociale ale epocii : marea şi mica boierime, negustorimea şi muncitorii tabaci, ţărănimea îndeosebi, cu începuturile ei de stratificare. Tot ceea ce drama prin natura ei este obligată să lase în afara sferei ei de cuprindere : descrierea amănunţită a ambianţei naturale şi sociale, a obiceiurilor, instituţiilor, stilului de viaţă cotidian etc., ocupă în roman un spaţiu considerabil.

Acţiunea epică se constituie dintr-o acumulare răbdătoare de episoade, fără a exclude ocolurile, digresiunile şi retrospecţiunile, pregătind treptat momentele de răscruce, în timp ce drama îşi organizează acţiunea exclusiv în jurul celor din urmă, gravitînd din capul locului în jurul situaţiilor nodale şi articulînd totul în progresie către deznodămînt. Există, aşadar, incontestabil un ritm epic şi un ritm dramatic, în funcţie de decupajul diferit operat în materia realităţii.

S-a spus pe bună dreptate că romanul este mult mai curînd înclinat să evoce *direcţia de dezvoltare* a evenimentelor, în timp ce drama îşi concentrează cu predilecţie atenţia asupra *situaţiilor explozive*, în care raporturile interumane intră într-o fază de criză şi de conversiune spectaculoasă. Să ne gîndim într-adevăr la atenţia migăloasă cu care sînt reconstituite în *Un om între oameni* habitudinile vieţii boiereşti ca şi ale celei ţărăneşti, prin acumulare de episoade şi portrete semnificative (cel al boierului Medelioglu, de pildă, admirabil prin expresivitate), aflate însă într-un raport

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai mult sau mai puţin îndepărtat cu desfăşurarea evenimentelor revoluţionare propriu-zise, obiectul final al romanului (pe care ele le pregătesc însă, printr-o subtilă gradaţie).

Situaţia dramatică apare acolo unde o energie sufletească, însufleţită de un scop bine determinat, este contrariată în desfăşurarea ei de o altă energie, cu ţeluri distincte sau antagoniste. Caracterul *energetic* al acţiunii dramatice, cu alte cuvinte determinarea ei de către actele de voinţă ale personajului-protagonist, este într-adevăr frapant. Punctul de plecare este întotdeauna o situaţie problematică, pe care eroul nu o suportă însă pasiv, nici nu o interiorizează la un mod pur liric, ci tinde să învingă şi să suprime contrarietatea printr-un *act* declanşator de soluţie (care poate fi desigur, la limita dramaticului, cea tragică). Hegel a caracterizat în *Estetica* sa poezia dramatică drept treapta cea mai înaltă de dezvoltare a poeziei, văzînd în ea o sinteză a principiului epic şi a celui liric. Dacă prezenţa necesară a acţiunii, ca raport bine determinat între interioritate şi exterioritate, apropie drama de epos, interiorizarea ei necesară într-o conştiinţă care se autodetermină o uneşte cu lirica. Esteticianul german stabilea un raport de succesiune istorică între apariţia epopeii şi cea a dramei, explicîndu-l prin faptul că istoria a cunoscut întîi marile acţiuni colective pe care le-au evocat epopeile (războiul troian, valul migraţiunii popoarelor, războaiele de apărare a patriei împotriva străinilor etc.), şi abia ulterior şi-ar fi făcut apariţia eroii independenţi, singuratici, « care concep prin ei înşişi în mod independent scopuri şi realizează întreprinderi » [3]. Presiunea evenimentelor asupra conştiinţei eroului determină în mod necesar exteriorizarea impulsurilor voinţei sale în acte, ceea ce constituie cîmpul de joncţiune al dramaticului cu epicul, dar faptul că rădăcina ultimă a actelor eroului dramatic o formează moţiunile subiectivităţii, exterioritatea jucînd doar rolul de cauză ocazională, apropie drama de lirică. Hegel a definit astfel constituanta lirică a poeziei dramatice : « Această raportare continuă a întregii realităţi la interiorul individului *ce se determină pe sine din sine (subl. n.*—N.T.), individ care este tot atît de mult temei al acesteia pe cît de mult el *o reia pe aceasta în sine (subl. n.*—N.T.), este propriu-zis principiul liric al poeziei dramatice »[4].

S-a remarcat în diverse împrejurări caracterul « excesiv » al adevăraţilor eroi dramatici (un teoretician german al dramei, Robert Petsch, foloseşte formula « outriert » — « exagerat » [5]), faptul că « pasiunea » lor, ţelurile care le acaparează fiinţa, nu numai că nu pot suporta contrarietatea, dar tind să o anihileze prin acte nu lipsite de o anume *violenţă*. O asemenea dialectică a refuzului şi autoafirmării, a neîmpăcării cu situaţia prezentă şi a precipitării către o soluţie întrezărită în viitor, conferă acţiunilor dramatice sigiliul lor propriu. Există o temporalitate epică şi una dramatică. S-ar spune că timpul predilect al dramei este situat între prezent şi viitor, între ceea ce există şi ceea ce urmează să se întîmple, *viitorul* jucînd rolul de factor coagulant şi catalizator al adevăratei acţiuni dramatice (chiar în dramele lui Ibsen, unde tehnica analitică a dramaturgului este orientată adeseori către explorarea trecutului, ceea ce nu anulează tensiunea între situaţia prezentă şi cea viitoare ca motor al acţiunii dramatice). Situaţia problematică, aflată la baza acţiunii dramatice, este prin definiţie saturată de valenţele unei soluţii viitoare.

Mişcarea impetuoasă de nonacceptare a contrarietăţii, de transcendere a situaţiei date în favoarea uneia viitoare, dă naştere nu numai caracterului energetic, dar şi celui *patetic* al acţiunii dramatice clasice. Pasiunea eroului dramatic nu are un caracter aleatoriu, ci se nutreşte din rădăcini existenţiale profunde, care angajează imperativ, cu forţa unei puteri devorante, întreaga lui fiinţă. Tocmai acest caracter « transcendent » al scopului care-l animă, în raport cu propria lui particularitate finită, conferă eroului dramatic sau tragic natura lui patetică. În *Antigona* lui Sofocle contrastul între realismul concesiv al Ismenei, gata să sacrifice obligaţia sacră faţă de memoria fratelui ei legii empirice a statului lui Creon, şi incoruptibilitatea Antigonei, care nu concepe să renunţe la legea supremă a umanităţii în favoarea calculului realist, ne dă măsura caracterului patetic al eroinei. Emil Staiger, care a redescoperit şi a analizat foarte bine, pe urmele lui Hegel, vocaţia patetică a dramei adevărate, a observat cu subtilitate că Antigona în durerea ei nu se compară cu celelalte fecioare ale Tebei, ci cu Niobe, cea pe care durerea a transformat-o în piatră pe înălţimile de la Sipylos [6]. În *Apus de Soare* de Delavrancea, contradicţia între imensa energie a bătrînului domnitor, aflat la crepusculul existenţei, şi eroziunea implacabilă a puterilor sale fizice, datorată

[3] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, trad. de D.D. Roşca, Bucureşti, 1966, p. 558.
[4] *Ibidem*, p. 560.
[5] R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, Allgemeine Dramaturgie, Halle/Salle, 1945, p. 40.
[6] Emil Staiger, *op. cit.*, p. 155.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rănii în curs de agravare, este situaţia dramatică pusă la baza piesei. Patetismul figurii lui Ştefan îşi trage izvorul însă din nonresemnarea de a vedea puterea sa dominatoare (« autocratică » va spune G. Călinescu), nutrită de convingeri profunde cu privire la căile care au dus Moldova la strălucire, subminată de conjuraţia boierilor potrivnici, gata să profite de declinul puterilor sale fizice : zbaterea lui Ştefan, culminînd cu răzbunarea shakespeariană din final, are un caracter patetic, tocmai datorită orizontului superior care-i luminează conştiinţa, după cum izbucnirile sau confesiunile lui Bălcescu, în piesa lui Camil Petrescu, au un caracter patetic datorită abisului iremediabil între transcendenţa convingerilor sale şi logica potrivnică a împrejurărilor, generată de erorile sau mărginirea celorlaţi protagonişti ai revoluţiei.

Aristotel a pus în valoare cel dintîi cu extremă energie rolul primordial al *acţiunii* în structura operei dramatice. Fericirea şi nefericirea indivizilor sînt înainte de toate un rezultat al *faptelor* lor; în fapte, mai mult decît în oricare dintre formele de expresie, se cristalizează fiinţa lăuntrică a omului, şi fapta rămîne precipitatul decisiv al naturii sale veritabile. Pornind de la asemenea criterii, de o desăvîrşită justeţe, autorul *Poeticii* stabilea o ierarhie între diferitele componente ale operei dramatice (subiect, caractere, limba, judecata, elementul spectaculos şi muzica), acordînd acţiunii preeminenţa categorică : « Mai însemnată între ele e totuşi îmbinarea faptelor — scria Stagiritul —, pentru că tragedia nu-i imitarea unor oameni, ci a unei fapte şi a vieţii, iar fericirea şi nefericirea decurg din fapte, ţelul fiecărei vieţuiri fiind realizarea unei fapte, şi nu a unei calităţi. Aşa se şi face că oamenii sînt într-un fel sau altul după caracterele lor, dar fericiţi sau nefericiţi după isprăvile fiecăruia ». Şi Aristotel nu şovăia să subordoneze cu totul acţiunii dramatice chiar existenţa caracterelor, acordîndu-le celor din urmă un neaşteptat rol subsidiar, în formulări de un radicalism elocvent : « De altminteri, tragedie fără acţiune nici n-ar putea fi; fără caractere, însă, s-a mai văzut... Cine s-ar apuca, aşadar, să pună laolaltă o seamă de tirade oglindind caractere — fie ele oricît de desăvîrşite sub raportul expresiei şi al ideilor — nu va izbuti nici pe departe să dezlănţuie emoţia tragică, de care se va apropia mai curînd o tragedie stîngace în aceste privinţe, dar înzestrată cu subiect şi cu îmbinare de fapte » [7].

Ni se pare în acelaşi timp evident că nici o acţiune nu poate fi disociată de lumea lăuntrică a pasiunilor şi scopurilor care îi animă pe protagonişti. Hegel, care acorda acţiunii un loc nu mai puţin hotărîtor în structura operei dramatice, afirmă chiar la un moment dat în *Estetica* sa : « ...în dramă nu acţiunea reală constituie latura principală, ci expunerea pasiunii interioare » [8]. Să fie oare aci o contradicţie cu principiul aristotelic enunţat mai sus? Am văzut că la baza adevăratei situaţii dramatice se află faptul că o energie sufletească, însufleţită de scopuri determinate, este contrariată în desfăşurarea ei de alte energii şi pasiuni, cu scopuri distincte sau antagoniste. O ontologie a dramei ar trebui să identifice în eterogeneitatea şi divergenţa pasiunilor şi caracterelor adevărata rădăcină a situaţiilor dramatice. O lume de caractere şi pasiuni convergente ar fi prin definiţie o lume nedramatică. Conflictul apare acolo unde autoafirmarea unei energii şi a unui scop este legată cu necesitate de lezarea şi frustarea unei alte energii şi a altui scop, a căror reacţie inevitabilă o provoacă. Faptul că cele două energii sînt cuplate într-o unitate antagonică, de natură dialectică, fiecare fiind condiţionată de anihilarea celeilalte, pînă la deznodămîndul final, conferă adevărata tensiune conflictului dramatic. Am putea identifica rădăcina ontologică a situaţiilor dramatice în faptul că prin definiţie conştiinţa fiecărui individ are un orizont *finit*, coextensiv naturii şi scopurilor sale particulare; ea se interferează cu orizonturile finite ale altor conştiinţe fixate deopotrivă în ţelurile lor particulare. Contrapunctul conştiinţelor, faptul că fiecare dintre ele, urmîndu-şi traiectoria ei specifică, nu este în majoritatea cazurilor *transparentă* pentru cealaltă, ci este cantonată în orizontul propriu, duce în împrejurări bine determinate nu doar la interferenţe, ci la coliziuni. Încrucişarea caracterelor şi conştiinţelor finite, dialogul *sui generis* al orizonturilor iniţial impenetrabile, dezvăluindu-şi însă progresiv, pe parcursul acţiunii, natura lor veritabilă, furnizează adevărata materie a conflictelor dramatice. Tesman trăieşte în beatitudinea căsătoriei cu frumoasa Hedda, fără a bănui faţa ascunsă a fiicei generalului Gabler; asesorul Brack îşi urmăreşte la rîndul său cu îndemînare ţelul de a o cuceri pe Hedda, năzuind să instituie triun-

[7] Aristotel, *Poetica*, trad. de D.M. Pippidi, Bucureşti, 1965, p. 60–61.

[8] G.W. Hegel, *op. cit.*, p. 567.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ghiul în proaspăta familie, dar firea adevărată a Heddei îi scapă cu totul; doamna Elvsted i se încredinţează Heddei cu francheţe, fără a bănui sentimentele ei reale şi malignitatea ţelurilor ei. Succesiva revelare reciprocă a caracterelor în latura lor profundă şi superficial invizibilă, « peripeţiile » culminînd într-o « recunoaştere » finală (ca să folosim clasica terminologie aristotelică): moartea lui Lövborg şi sinuciderea Heddei printr-un gest neronian formează materia dramatică a piesei. Am citat exemplul unei piese de Ibsen, deoarece dramaturgul norvegian e un maestru al expoziţiei situaţiilor dramatice şi al realizării virtualităţilor lor într-o acţiune impecabil construită.

Teoreticienii dramei s-au oprit nu o dată asupra constatării că o acţiune dramatică presupune ca o parte constitutivă a ei prezenţa spectatorului: acesta nu ar fi o simplă conştiinţă pasivă, înregistrînd neutru desfăşurarea evenimentelor pe scenă, ci un coparticipant, a cărui putere de imaginaţie şi de reflecţie este solicitată activ de evoluţia acţiunii şi caracterelor. Emil Staiger, compara odată acţiunea dramei cu desfăşurarea unui *proces*, în care probele şi contraprobele, produse de martorii alternativi, se succed într-o ordine bine determinată. Autorul este asemenea judecătorului, al cărui orizont omnicuprinzător depăşeşte prin definiţie pe cel unilateral al fiecăruia dintre protagonişti, iar publicul participă cu un interes activ la competiţia mărturiilor.

Hegel cerea autorului dramatic să fie asemenea prezenţei divine, care datorită omniscienţei sale, ridicîndu-se deasupra finitudinei şi unilateralităţii indivizilor, inculcă spectatorului imaginea reală a proceselor istorice, rezultanta finală a multipei lor interacţiuni, transcendentă intenţiilor fiecăruia dintre indivizi în parte. Autorul dramatic este aşadar promotorul unei asemenea justiţii superioare, organ al adevăratei necesităţi istorice: « Veritabilul conţinut, elementul propriu-zis activ de-a lungul întregii opere dramatice îl dau deci, fără îndoială, puterile veşnice, eticul în sine şi pentru sine, zeii realităţii vii, în general divinul şi adevărul, dar nu în forma lor de putere în repaus, în cuprinsul căreia zeii nemişcaţi, în loc să acţioneze, rămîn, asemenea unor statui calme, cufundaţi fericiţi în sinea lor, ci divinul în mijlocul comunităţii sale, realizat ca scop şi conţinut al individualităţii omeneşti, solicitat să acţioneze şi pus în mişcare »[9].

Într-un important studiu dedicat specificităţii limbajului în opera teatrală, publicat ca anexă la principala sa lucrare teoretică în cîmpul esteticii: *Das literarische Kunstwerk* (Opera de artă literară), un estetician fenomenolog ca Roman Ingarden a subliniat insistent caracterul prin definiţie « activ » al dialogului dramatic, bine distinct de cel « liniştit » al altor tipuri de convorbire. Cu meticulozitatea sa obişnuită, Ingarden deosebea nu mai puţin de patru funcţiuni ale limbajului în opera teatrală: cea de *reprezentare* (Darstellung), de expoziţie a situaţiilor (absente sau prezente în scenă), cea de *expresie*, cu alte cuvinte automanifestarea caracterelor, cea de *comunicare*, desemnînd actele de adresare a unui personaj către celălalt şi în sfîrşit cea de *influenţare*, în care s-ar revela cel mai pregnant caracterul de « formă a acţiunii » pe care l-ar poseda limbajul locutorului în opera dramatică. Esteticianul polonez remarcă însă cu multă pătrundere că prin acţiunea de influenţare exercitată de limbajul personajului dramatic nu trebuie să se înţeleagă doar cea asupra partenerilor din piesă, ci şi cea asupra publicului, a cărui emoţie dramatică urmăreşte să o trezeazscă. Spectatorul este, aşadar, o coprezenţă în imanenţa acţiunii dramatice, oricîte aparenţe de autarhie ar avea desfăşurarea scenică. Fără îndoială, nu poate fi vorba de o interpelare directă (cel puţin în drama clasică), ci de o sensibilizare *sui generis* a contemplatorului pentru destinele personajelor evocate[10]. Ingarden regăsea aci în fond, pe un plan de generalitate estetică, vechea idee aristotelică despre funcţiunea *cathartică* a tragediei, cea de a provoca purificarea sufletului prin trezirea sentimentelor de milă şi frică pentru destinul personajului tragic (în plan lingvistic sînt acele abia perceptibile deviaţii şi alterări, faţă de cursul limbajului curent, introduse de dramaturg în dialogul piesei, şi a căror « adresă » este conştiinţa contemplatoare).

Textul dramatic implică *reprezentabilitatea* ca o calitate constitutivă. Ea nu e o însuşire derivată, auxiliară, secundară, ci una consubstanţială adevăratelor situaţii dramatice. Teoreticienii dramei au revenit adeseori la ideea că timpul specific al dramei îl formează *prezentul* (« gravid de propriul viitor » va spune Susanne Langer[11]), acţiunea dramatică impunîndu-se ca o prezenţă coercitivă, care fixează şi mobilizează în jurul ei, pînă la uitarea de sine, atenţia spectatorului. O

[9] *Ibidem*, p. 561.

[10] Roman Ingarden, *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, în *Das literarische Kunstwerk*, Anhang 2, 2. Auflage, Tübingen, 1960, p. 407 şi urm.

[11] Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, Milano, 1965, p. 337.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

situaţie apropiată de pragul intolerabilităţii îşi aşteaptă deznodămîntul : conflictul dramatic exercită o putere constrîngătoare. Goethe şi Schiller au dat o formulare memorabilă deosebirii între acţiunea epică şi cea dramatică. Ei au propus ca efigie a naratorului epic figura *rapsodului* şi ca emblemă a autorului dramatic pe cea a *mimului*. Rapsodului i-ar fi proprie o « cumpătare liniştită » (ruhige Besonnenheit), o perspectivă calmă şi atotcuprinzătoare asupra evenimentelor evocate : el îşi poate muta succesiv, în linişte, orizontul privirii spre evenimentele îndepărtate ale trecutului sau spre cele imediate ale prezentului, evocîndu-le în deplină libertate, schimbînd după voia sa unghiurile temporale. Naraţiunea sa se adresează puterii de imaginaţie a contemplatorului, a cărui atenţie se lasă egal distribuită asupra episoadelor narate, fără aerul vreunei constrîngeri sau prezenţe imperative. Mimul se adresează însă prin definiţie unui auditoriu nemijlocit, actele şi cuvintele lui ţintesc spre efecte sufleteşti directe. Prezenţa lui este imperativă şi constrîngătoare, ea nu lasă contemplatorului libertatea reflecţiei şi jocul liber al fanteziei (ca în cazul rapsodului), ci impune atenţiei o concentrare şi sforţare perpetuă. Caracterul de prezenţă directă al acţiunii scenice *înlănţuie* conştiinţa contemplatoare într-o stare de « nelinişte progresivă », pînă la restabilirea pe o treaptă superioară a echilibrului, odată cu deznodămîntul. Rapsodul ar crea o stare de linişte şi disponibilitate, mimul una de nerăbdare şi tensiune. În epică ar precumpăni motivele regresive (rückwärtsschreitende), cele care îndepărtează acţiunea de scopul ei, în dramă cele progresive (vorwärtsschreitende), cele care stimulează şi împing înainte acţiunea ; motivele retardatoare, care opresc mersul acţiunii şi prelungesc drumul ei, ar fi utilizabile cu egal profit în ambele genuri [12].

S-au întreprins de-a lungul timpului diverse încercări de a reduce multiplicitatea situaţiilor dramatice posibile la un număr de situaţii fundamentale, care ar reprezenta constantele conflictelor dramatice : de la Gozzi la G. Polti, şi mai recent la Étienne Souriau, au existat cîteva asemenea tentative. Souriau în cartea sa *Les Deux cent mille situations dramatiques* defineşte situaţia dramatică drept o « figură structurală », care ar articula un « sistem de forţe ». El introduce noţiunea de « funcţie dramatică » : în sistemul de forţe al acţiunii dramatice, fiecărui personaj i-ar reveni o funcţie determinată. Universul operei dramatice este asemenea unui microcosmos în care se focalizează energiile şi conflictele din lumea macrocosmosului. Personajul dramatic este caracterizat nu numai prin energia sa autonomă, dar şi prin locul bine determinat pe care-l ocupă în constelaţia de forţe a situaţiilor evocate : el reprezintă aşadar o « funcţiune dramatică », prin faptul că fiecare personaj « există pe de o parte în funcţie de sistemul de ansamblu astfel constituit, şi pe de altă parte acţionează în mod funcţional conform naturii sale, aşa cum o defineşte sistemul » [13].

Lumea i se înfăţişează lui Souriau ca fiind străbătută de « forţe pure, de direcţii de tensiune, de vectori (vections) », « carnea ⟨ei⟩ vie » este animată de « curenţi vitali » : situaţiile dramatice apar acolo unde emergenţa unei « forţe tematice » (o pasiune determinată) provoacă în viaţa plurală a celorlalte fiinţe « reacţiuni, curente, contra-curente, desenînd o figură dinamică unde ele se ciocnesc şi se lovesc unele de celelalte, într-un soi de *coregrafie morală* (*subl. n.*—N.T.), care ţine de esenţa acţiunii teatrale » [14].

Personajele dramatice s-ar constitui ca expresia unor asemenea energii suprapersonale, înscriindu-se fiecare cu o funcţiune determinată în sistemul curenţilor vitali ai universului. Conjuncţia personajului, cu celelalte personaje într-un sistem riguros de interdependenţe, alcătuind împreună o « figură structurală » bine definită, caracterizează viaţa operei dramatice.

[12] Goethe und Schiller, « Ueber epische und dramatische Dichtung », în *Breifwechsel zwischen Schiller und Goethe*, eine Auswahl von Dr. A. Ruest, Berlin, f.a., p. 177–181. Într-un text datînd din anul 1878, intitulat *Literatura în teatrul nostru*, Caragiale a schiţat o comparaţie între naraţiunea epică şi acţiunea dramatică, între « poveste » şi « dramă », ajungînd la concluzii revelatoare, foarte asemănătoare cu cele ale lui Goethe şi Schiller, reluate în teoria mai recentă a dramei de către Emil Staiger : « Într-o poveste, catastrofele se petrec şi se înşiră neatîrnate unele de altele, neavînd altă rudenie între ele decît că sînt mai mult ori mai puţin atingătoare de fiinţa acelulaşi subiect — întocmai ca nişte mătănii : boabele între ele înseşi fiind *neatîrnate* (*subl. n.* — N. T.), sînt numai petrecute şi înşiruite pe acelaşi fir ; putem tăia firul ori în ce parte şi lăsa să cază oricîte boabe : dacă înodăm la loc, mătăniile, deşi cu mai puţine boabe, sînt tot mătănii. Altfel, însă, trebuie să fie planul unei drame ; aci, catastrofele atîrnă una de alta, curg una din alta, *se ţes una cu alta pentru acelaşi sfîrşit* (*subl. n.* — N.T.), adică pentru pregătirea catastrofei celei mari, a încheierii sau a *deznodămîntului* — întocmai cum celulele organice atîrnă una de alta şi se ţes între ele înseşi pentru a forma organele, cari lucrează toate spre acelaşi sfîrşit, adică spre constituirea şi iconomia fiinţei ; aci nu mai putem, ca la mătănii, să smulgem sau să cîuntim organele ori de unde şi oricum, fără ca să nimicim fiinţa sau cel puţin să-i zdruncinăm toată iconomia ». (I. L. Caragiale, *Literatura în teatrul nostru*, text reprodus în antologia *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, întocmită de B. Elvin, vol. I, Bucureşti, 1973, p. 5.

[13] Étienne Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950, p. 55.

[14] *Ibidem*, p. 183.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se pot oare identifica un număr limitat de forţe fundamentale (de vectori), din coliziunea şi încrucişarea multiplă a cărora ar rezulta situaţiile şi conflictele dramatice? Étienne Souriau a ajuns la o concluzie pozitivă, propunînd un model al situaţiilor dramatice, compus din şase funcţiuni esenţiale caracteristice. El le-a întocmit după modelul astrologiei, desemnînd fiecare funcţiune dramatică printr-o « siglă », împrumutată denominaţiunilor astrologice (tăgăduind explicit valoarea astrologiei ca ştiinţă, el considera însă că « modelele » ei ar fi utile în cîmpul esteticii dramei) :

♠ : Forţa tematică orientată.
⊙ : Reprezentantul bunului dorit, al Valorii orientante.
♁ : Obţinătorul virtual al acestui bun (cel pentru care acţionează ♠).
♂ : Opozantul.
Ω : Arbitrul care atribuie bunul.
☾ : *la Rescousse* (o forţă adjuvantă). Redublarea uneia dintre forţele precedente (de specificat după caz) [15].

Se observă din capul locului că factorul propulsor al situaţiilor dramatice îl constituie vectorul definit cu numele de *forţa tematică orientată*. Emergenţa ei într-o conjunctură determinată este cea care declanşează conflictul. Exemplul privilegiat folosit de esteticianul francez pentru a-şi ilustra schema de mai sus este cel al unei piese de Corneille : *Nicomède*, în care fiecare dintre funcţiunile enumerate şi-ar găsi inscripţia într-unul din personajele principale ale piesei. Teza sa este însă că orice situaţie dramatică reprezintă o combinaţie specifică a forţelor astfel identificate. S-ar spune că în interiorul oricărei constelaţii dramatice fiecare personaj îşi are locul său geometric, definit în funcţie de poziţia sa specifică pe tabloul întocmit de Souriau : poziţia este identificabilă şi definibilă aproape *more geometrico*, cu ajutorul siglelor. Nora, eroina din piesa cu acelaşi titlu de Ibsen, este « crucificată » între două impulsuri fundamentale contradictorii : dorinţa ardentă de a se realiza pe sine însăşi, de a i se recunoaşte dreptul opţiunilor independente şi al autodeterminării ca fiinţă suverană, şi dragostea pentru soţul ei, cel care în egoismul şi în suficienţa lui rămîne opac la o asemenea năzuinţă. Souriau descrie situaţia dramatică a Norei ca rezultînd din ciocnirea celor două dorinţe, aflate pînă la urmă într-un raport de antinomie ; conflictul nu şi-ar afla deznodămîntul decît atunci cînd eroina se emancipează de sub influenţa celui care fusese pînă atunci tutorele destinelor ei şi devine ea însăşi propriul ei arbitru. Conform schemei deduse din tabloul propus de esteticianul francez, Nora incarnează în situaţia iniţială deopotrivă pasiunea dominantă a autoafirmării şi « valoarea orientată » (emanciparea femeii), alături de « complicitatea dragostei pentru cel care reprezintă obstacolul în calea dorinţei ei », în timp ce în cîmpul opus se află Helmer, forţa potrivnică şi în acelaşi timp arbitrul situaţiei. Grafic lucrurile s-ar înfăţişa deci astfel :

1) Ω ⊙ ☾ (♂) — ♂ Ω

Odată cu răsturnarea raporturilor de forţă, în scena culminantă a piesei (cea care precede finalul propriu-zis : plecarea Norei), influenţa « lunară » a lui Helmer asupra Norei păleşte şi se stinge, iar în noua situaţie ea devine arbitrul propriei şoarte şi cuceritoarea valorii dorite (în cîmpul opus, Helmer rămîne singur şi izolat) :

2) Ω ⊙ Ω — ♂

Am stăruit mai mult asupra lucrării lui Souriau deoarece, fără a ne face prea multe iluzii asupra valorii unor asemenea scheme (o analiză riguroasă a conflictului din *Casa de păpuşi* ne-ar duce la un tablou mult mai complex al evoluţiei situaţiilor dramatice), ea rămîne una dintre tentativele semnificative de a clasifica *raţional* conflictele şi situaţiile dramatice. Cartea lui Paul Ginestier *Le Théâtre contemporain dans le monde*, publicată în 1961 (cu o prefaţă a lui Souriau), prelungeşte direcţia inaugurată de esteticianul francez propunînd o geometrie şi o arhitectură dramatică, pe

[15] *Ibidem*, p. 117.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

baza unui mare număr de analize concrete, efectuate adeseori cu un material de exemplificare mai modern [16].

O anatomie a textului dramatic trebuie să pornească înainte de toate de la distincția între « textul principal » și « textul auxiliar » (formulele « Haupttext » și « Nebentext » îi aparțin lui Roman Ingarden, care le-a folosit în cartea sa *Das literarische Kunstwerk)*. Textul principal cuprinde vorbirea personajelor, ansamblul discursului lor, principalul mijloc pentru caracterizarea eroilor : specificul dramei constă într-adevăr în faptul că nu cunoaște decît « vorbirea directă », ca mijloc fundamental de (auto-) definire a personajelor, în timp ce proza epică introduce « vocea naratorului », în împrejurări determinate ea putîndu-se chiar dispensa de utilizarea « vorbirii directe » (a dialogurilor). Textul principal este *încadrat* în dramă de « textul auxiliar » (sau « secundar »), care cuprinde ansamblul indicațiilor cu privire la locul și timpul acțiunii, caracterizări mai concise sau mai detaliate ale personajelor, notații cu privire la gesturile lor, eventual chiar evocarea unor stări de fapt care nu apar în textul principal al piesei etc. Cele două texte se află într-un raport de complementaritate, colaborînd la caracterizarea personajelor și situațiilor : stările de lucruri evocate în vorbirea directă a personajelor (cea care formează textul principal al piesei) sînt luminate prin indicațiile textului auxiliar, după cum descrierile și caracterizările din textul auxiliar își dobîndesc adevărata lor concretitudine prin vorbirea directă. Ingarden a menționat o « dublă proiecție » a personajelor și situațiilor în textul dramatic, grație dublei perspective a textului principal și textului auxiliar [17].

Odată cu trecerea de la textul dramatic la spectacol, de la textul scris la textul reprezentat (unii teoreticieni ai literaturii, ca B. Tomașevski, au admis chiar explicit legitimitatea unei variante scenice diferite și a unei variante literare diferite [18]) se produce însă fenomenul revelator al « dispariției » textului auxiliar : ansamblul indicațiilor și notațiilor cuprinse în el urmează a fi concretizate și incarnate în mimică, gestică, expresie, decoruri, spațiu scenic, plastica spectacolului etc. Textul unic al piesei reprezentate este cel principal : de aci exigența autosuficienței lui, necesitatea ca o piesă să se susțină în primul rînd, dacă nu exclusiv, prin vorbirea directă a personajelor.

Între autorii dramatici români, Camil Petrescu s-a distins printr-o atenție excepțională acordată caracterizărilor și notațiilor din textul auxiliar. Critica literară a timpului i-a reproșat chiar la un moment dar « abuzul de paranteze explicative », care « stînjenesc lectura » (Pompiliu Constantinescu despre *Danton)*, după cum s-au găsit cronicari teatrali gata să ironizeze mulțimea caracterizărilor de personaje care ar fi cu totul irealizabile scenic (exemple tipice : Mioara « ridică spre el ochii de madonă curentă », Radu e « crispat ca o meduză, alb de durere », Mioara « îl privește ca o carte poștală mirată » etc.). G. Călinescu i-a luat printre cei dintîi apărarea dramaturgului, arătînd în *Istoria literaturii române* că « pentru cititor, luate ca parte integrantă din text, notele sînt excelente », cu concluzia exactă : « Analiza aceasta parantetică și subtilă dă mari satisfacțiuni intelectuale... » [19]. Problema care rămînea deschisă era însă valoarea unor asemenea indicații și note, adevărate « caiete de regie » cum avea să le numească mai tîrziu autorul, pentru reprezentarea teatrală.

Camil Petrescu și-a explicat limpede programul estetic, deosebind « două soiuri de indicații în paranteză » : unele care exprimă, în mod evident, simple deziderate (el citează « culoarea ochilor eroului sau ai eroinei » ; cf. și exemplele de mai sus) iar altele « necesare », cum sînt cele care privesc mișcarea interioară a interpreților, ritmul debitului, tonalitatea și intensitatea vocii, intenționalitatea gesturilor. Pentru autorul dramatic român, care se ridica astfel împotriva opiniei tradiționale, unanim acceptate, asemenea indicații ar fi chiar mai importante decît textul vorbit, deoarece ele ar da semnificația reală textului vorbit. Oricît exces și paradox ar intra în asemenea opinii, motivarea lor rămîne plină de interes : arătînd că prefera ca un eventual regizor să realizeze textul care urmează intențiile și viața indicate în paranteză, « și nu textul vorbit », Camil Petrescu preciza că socotește « arta teatrului ⟨...⟩ mai curînd arta actului, decît arta cuvîntului, deci nu cum ni se pare că se crede îndeobște, cuvîntul nefiind cu alte cuvinte decît completarea actului și întrucît

[16] Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde. Essai de critique esthétique*, Paris, 1961.

[17] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, ed. cit., p. 220–222.

[18] B. Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, București, 1973, p. 294.

[19] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 663.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este el însuşi act »[20]. Pentru a ilustra valoarea expresivă a caracterizărilor de personaje din textul auxiliar al pieselor lui Camil Petrescu, să cităm un fragment din portretul lui Andrei Pietraru, eroul piesei *Suflete tari* : « Fire bolnăvicios de impresionabilă, cînd prea timidă, cînd excesiv de violentă. O nelinişte şi o nestabilitate în gesturi de aparat de mare precizie, sensibil la mai multe influenţe deodată. Cînd e surprins, şi orice gest neprevăzut îl suprinde, e cu totul dezorganizat, bîlbîie fără să se poată regăsi, dar, de îndată ce îşi revine, instantaneu ca după o lege a totului sau nimic, e plin de viaţă, uneori cu izbucniri năprasnice. Mîna şi gura îi sînt cu adevărat aristocratice »[21].

Odată clarificată structura globală a textului dramatic, ne putem îndrepta privirile spre principalele momente care scandează desfăşurarea acţiunii şi conflictului dramatic. Pentru a nu fi suspectaţi că ne mişcăm în cadrele unei « poetici normative », cea care ar absolutiza o singură formulă de alcătuire a operei dramatice, este necesar să precizăm că structura lucrărilor dramatice este prin definiţie supusă devenirii istorice şi că o fenomenologie a dramei nu poate să facă abstracţie de principiul istoricităţii. Definind, aşadar, structura dramei după modelul poeticii aristotelice va trebui să avem în vedere evoluţia în timp a configuraţiilor dramatice, marcînd la momentul cuvenit reacţiile împotriva canoanelor clasice ale operei dramatice, cu inovaţiile preconizate de ceea ce s-ar putea numi, cu un termen brechtian, o poetică nonaristotelică a dramei. Principiul evoluţiei istorice nu trebuie în acelaşi timp să ne împiedice a schiţa elementele constante din compoziţia oricărei opere dramatice, sprijinindu-ne desigur în primul rînd pe experienţa operelor verificate de timp şi pe cuceririle teoriei moderne a dramei.

Într-un articol al său din tinereţe, dedicat romanului *Zgomotul şi furia* şi temporalităţii la Faulkner, Jean-Paul Sartre formula la un moment dat o propoziţiune programatică : « Tehnica romanescă trimite totdeauna la metafizica romancierului »[22]. *Mutatis mutandis*, putem verifica adevărul unei asemenea propoziţiuni şi în cîmpul dramei. Tehnica operei dramatice nu este o problemă pur artizanală (dacă dăm conceptului de « tehnică » o accepţie mai cuprinzătoare, în spiritul celei folosite de Sartre : configurare şi organizare a materiei), ci ea decurge din cuprinsul mai adînc al lucrărilor dramatice. Marile opere dramatice (incluzînd deopotrivă tragedia şi comedia) exprimă îndeobşte conflictul a două ordini de valori : emergenţa unei forţe care incarnează una dintre aceste ordini de valori umane se loveşte în mod necesar de rezistenţa şi contraacţiunea celor care reprezintă ordinea şi scara de valori antitetică. Conflictele între Antigona şi Creon sau între Hamlet şi forţele potrivnice lui de la curtea regelui Danemarcei (ucigaşii tatălui său) sînt exemple edificatoare. Bipolaritatea şi tensiunea din inima conflictului dramatic nu reflectă aşadar o ciocnire superficială, o neînţelegere exterioară, ci traduce în marile opere dramatice antinomiile adînci ale lumii, contradicţiile fundamentale din dezvoltarea vieţii sociale şi din istoria speţei umane. O serie de teoreticieni germani ai dramei, de la Otto Ludwig la Robert Petsch, au încercat chiar cu insistenţă să introducă o distincţie între interioritatea şi exterioritatea conflictului dramatic, între nucleul lui « ideal » şi aspectul lui « pragmatic », între « Vorgang » (proces, acţiune) şi « Handlung » (acţiune, intrigă). Otto Ludwig a formulat deosebirea între « nexus »-ul ideal şi cel pragmatic al conflictului dramatic iar R. Petsch a reluat-o în cartea sa *Vom Wesen des Dramas*, concretizînd-o în distincţia principială între « proces » (Vorgang) şi « acţiune » (Handlung)[23]. « Procesul » (Vorgang) ar cuprinde ideaţia mai adîncă a piesei, problematica ei spirituală, în timp ce « acţiunea » (Handlung) reprezintă concretizarea ei în totalitatea episoadelor, materializarea ei în fabula propriu-zisă.

Dacă ar fi să aplicăm distincţia de mai sus la analiza unei opere dramatice, ar trebui să descoperim într-o piesă ca *Iuliu Cezar* de Shakespeare « nexus »-ul ei *ideal* în conflictul dintre morala stoică sau epicureică a republicanilor Brutus şi Cassius şi primejdia dictaturii şi autocraţiei, incar-

[20] Camil Petrescu, « *Notă regizorală* » în addenda la volumul III din *Teatru*, ediţie definitivă, Bucureşti, 1947, p. 522—523. Cînd vorbim de « exces » şi « paradox » în opiniile lui C.P. ne gîndim la faptul că în piesa de teatru cuvîntul reprezintă *forma principală* a actului, şi nu o formă printre altele, cu alte cuvinte vorbirea directă îşi păstrează prerogativele în opera dramatică (ceea ce bineînţeles nu diminuează cîtuşi de puţin valoarea considerabilă a unui potenţial text auxiliar dens şi bogat).

[21] Camil Petrescu, *Teatru*, vol. I, p. 8.

[22] Jean-Paul Sartre, *Situations*, I, Paris, 1947, p. 71.

[23] În limba română termenii « Vorgang » şi « Handlung » se lasă de fapt traduşi deopotrivă prin termenul de « acţiune ». Am fi preferat să traducem cei dintîi prin *acţiune* şi cel de-al doilea prin *intrigă*, pentru a marca separaţia între interioritate şi exterioritate, intenţionată de Petsch. Autorul german foloseşte însă noţiunea de *intrigă* în accepţia ei restrictivă negativă : intriga ca acţiune a personajelor negative (exemplu : cea a lui Iago din *Othello*).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nată de veleităţile tiranice ale lui Cezar : caracterul insuportabil al puterii unipersonale, cu abuzurile şi violenţele ei potenţiale, pentru rigorismul etic şi devotamentul absolut faţă de obşte al lui Brutus, formează miezul problematic al piesei, nucleul generator al acţiunii şi intrigii, al « nexus »-ului ei *pragmatic*. Ca orice operă dramatică superioară, piesa lui Shakespeare şi-ar împlînta astfel rădăcinile într-o contradicţie fundamentală a istoriei umane, a cărei putere de iradiaţie depăşeşte cu mult sfera acţiunii materiale propriu-zise din piesă. Este ceea ce Aristotel ar fi numit « mythos », în care vedea adevăratul « fundament » sau « suflet » al dramei : « mythos »-ul ar fi fost bine distinct de acţiune în sensul îngust al cuvîntului, dar şi de conţinutul formulabil în sens filozofic, de pictura « caracterelor » sau de expresia poetică [24].

Comentatorilor mai recenţi ai tezelor lui Otto Ludwig şi R. Petsch nu le-a scăpat însă primejdia unei discriminări prea tranşante între « sufletul » acţiunii şi « corpul » ei, între idealitatea şi materialitatea dramei, între « mythos » şi intriga dramei. O separaţie a celor două planuri ascunde în ea primejdia confuziei între opera dramatică şi « filozofia aplicată », cu alte cuvinte cea a « ideologismului » şi « filozofismului » în interpretarea literaturii[25]. Adolf Beiss se opune oricărei ierarhizări a celor două planuri şi, mai ales, abstragerii « ideii » din « corpul » dramei. Paradoxul este însă nu numai că el menţine legitimitatea distincţiei (nu însă şi ierarhizării !) între *nexus*-ul ideal şi cel pragmatic al operei dramatice, dar ajunge să distingă în imanenţa acţiunii dramatice încă două « *nexus* »-uri : cel al acţiunii scenice, al întreţeserii episoadelor în funcţie de *reprezentarea* scenică (« perfecţiunea scenică » a unei piese construite cu o tehnică impecabilă aparţine acestui plan) şi cel al expoziţiei teatrale (Darbietungsnexus), în care intră funcţia unificatoare exercitată de autorii spectacolului teatral (regizor, actori etc.) şi de coparticiparea publicului.

Pentru a-şi susţine teza că numai prin prezenţa *simultană* şi împletirea organică a celor patru planuri şi tipuri de conexiune dramatică-teatrală se poate asigura valoarea unei piese de teatru, Adolf Beiss indică drept argument efectele estetice negative pe care le are hegemonia unuia dintre nexus-uri în defavoarea celorlalte. O precumpănire a celui « ideal » duce la « decorporalizarea » acţiunii şi la primejdia unei « retorici fără eficienţă scenică » (« filozofism » în loc de « dramatism »), o predominare a « acţiunii », prin abuzurile unei intrigi îmbelşugate, transformate aproape în scop în sine, ar duce la pierderea transparenţei pentru cuprinsul spiritual mai adînc, dar şi la o suferinţă a « economiei reprezentării » (al treilea nexus !), un exces al mijloacelor de reprezentare scenică ar defavoriza în mod necesar grija pentru « cuprinsul şi demnitatea » spirituală a piesei ca şi pentru tensiunea acţiunii (de exemplu abuzul de gag-uri, de efecte înveselitoare etc.) ş.a.m.d.[26].

Este evident, de pildă, că substanţa dramatică a unei piese ca *Iuliu Cezar* nu se reduce pur şi simplu la antinomia de valori formulată mai sus, chiar dacă ea reprezintă mobilul principal şi centrul gravitaţional al dramei. Există în piesă o serie întreagă de *motive* care hrănesc acţiunea ei dramatică : credinţa sinceră a lui Marc Antoniu în grandoarea lui Cezar şi loialitatea lui faţă de memoria conducătorului roman, ambele generînd reacţiunea lui înverşunată faţă de ceea ce consideră a fi « trădarea conspiratorilor », idealismul naiv al stoicului Brutus, care-l cruţă, împotriva avertismentului lui Cassius, pe Antoniu, convins că gestul său : uciderea lui Cezar, va fi înţeles de popor şi că Marc Antoniu însuşi, făcînd elogiul lui Cezar, nu va putea clinti o asemenea superioară îndreptăţire etc. Acţiunea dramatică se constituie aşadar dintr-o pluralitate de motive, gravitînd în jurul unuia central, din complicata interacţiune a cărora se naşte efectul final. După cum s-ar putea arăta, printr-o mişcare inversă a demonstraţiei, că diversitatea motivelor care compun intriga unei piese (un exemplu pregnant : *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale), iradiază o « idee »

[24] Robert Petsch, *op. cit.*, p. 64.

[25] Adolf Beiss, *Nexus und Motive*, Beitrag zur Theorie des Dramas, in *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Herausgegeben von Werner Keller, Darmstadt, 1976, p. 154.

[26] *Ibidem*, p. 140. Într-o pagină din Camil Petrescu, aflată printre manuscrisele scriitorului (« Despre trăirea nemijlocită ca obiect al spectacolului. Fenomenologia prezenţei », în *Documente literare*, 1979, p. 360) găsim cîteva observaţii adînci şi revelatoare cu privire la unitatea necesară între *sens* şi *acţiune* în dramă, care par să meargă într-o direcţie convergentă cu cea a teoreticianului german. Pornind de la teza principială : « Act dramatic în afară de prezenţa omenească şi de cea antropomorfică nu există », Camil Petrescu continua : « Nu acţiunea ca mişcare este, deci, esenţa dramei, cum greşit s-a interpretat termenul grecesc, şi care, înţeles perpetuat greşit, stă la baza tuturor interpretărilor despre dramă, ci *actul în sens de prezenţă*, întrucît traduce prezenţa umană. Mai exact, nu simpla prezenţă umană, ci prezenţa conştiinţei... (Fireşte că acţiunea în teatru, înţeleasă ca mişcare obligatorie, a dus la consecinţe absurde sau la nedumeriri care au năruit multe opere critice. Astfel, s-a văzut că o mulţime de lucrări făceau exces de « intrigă », de mişcare, de acţiune, şi nu erau dramatice, iar altele lipsite de acţiune erau totuşi dramatice — cum e cazul lucrărilor lui Bernard Shaw, autor foarte jucat, deci foarte dramatic, căruia i se reproşează totuşi ... lipsa de acţiune) ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

centrală, converg spre un miez spiritual mai adînc (« nexul ideal »): comedia politicianismului român, divorțul între aparență și esență, între mască și adevăr, că așadar bogăția truculentă a situațiilor din planul « intrigii » sau al « expoziției scenice » e articulată pe fondul unei situații de fond mai profunde. Adolf Beiss nu va șovăi dealtfel să distingă în finalul studiului său, în perfectă simetrie cu cele patru tipuri de conexiune dramatică, patru tipuri de motive: motive ale « procesului » dramatic (Vorgang), ale « intrigii », ale « reprezentării » scenice și ale « expoziției » teatrale[27].

O descompunere a acțiunii dramatice în părțile ei componente trebuie să țină seama de factura specifică a lucrării dramatice supuse analizei. Ea trebuie să plece de la premisa că nu există un model universal al arhitecturii dramatice, ci o varietate de tipuri. S-au făcut dealtfel interesante încercări de clasificare a structurii operelor dramatice, stimulate îndeosebi de cercetările lui Wölfflin în cîmpul artelor plastice. Tudor Vianu saluta cu interes în textul său din 1946, « Cîteva observații la deschiderea unui curs », rezultatele dobîndite în acest sens, recomandîndu-le ca o direcție vrednică de urmat (aluziile erau făcute, ni se pare, la analizele lui Oskar Walzel, care pornind de la clasificarea operelor picturale în « tectonice » și « atectonice », efectuată de Wölfflin, o aplicase cu succes la studiul compoziției în operele dramatice) [28]. Distincția între forma « închisă » și forma « deschisă » de organizare a conflictului dramatic, introdusă de Walzel, s-a bucurat îndeosebi de o largă audiență, mai ales după apariția formulei « teatrului epic » a lui Bertolt Brecht: se știe că Brecht și-a elaborat programul său estetic într-o polemică explicită cu formula « centralizată » și « închisă » de organizare a acțiunii dramatice, caracteristică majorității pieselor clasice.

S-a observat în diverse împrejurări că modelul geometric de organizare a pieselor clasice era cel al *piramidei*. De o largă notorietate s-a bucurat mult timp tentativa lui Gustav Freytag de a defini printr-o schemă bine articulată formula de desfășurare a acțiunii dramatice în operele clasice. Ea este utilizată în continuare ca un punct de reper pentru a defini noile modalități de construcție dramatică, născute printr-un act de subversiune a formulei statuate cu o claritate exemplară de Freytag [29].

Formula lui Freytag ne interesează deoarece deschide o nimerită cale de acces spre principalele componente ale acțiunii dramatice. Ea prelungește dealtfel în bună măsură clasicele scheme aristotelice din *Poetica*. Autorul cunoscutei cărți *Die Technik des Dramas* (prima ei ediție datează din 1863 și s-a bucurat de o recenzie a lui W. Dilthey) împarte acțiunea dramatică, într-un prim moment al analizei, în trei momente fundamentale: introducerea — punctul culminant — catastrofa. Opera dramatică concepută astfel are forma unei piramide: prima ei jumătate este jalonată de expoziție (introducere) și punctul culminant, fiind caracterizată prin *mișcarea ascensională* a acțiunii, iar cea de-a doua este cuprinsă între punctul culminant și deznodămînt, reprezentînd *mișcarea descendentă*. Regăsim aci celebra tripartiție aristotelică: « Întreg e ceva ce are început, mijloc și sfîrșit. Început e ceea ce, prin natura lui, nu urmează în chip necesar după nimic, dar care, mai curînd sau mai tîrziu, e urmat neapărat de altceva. Sfîrșit, dimpotrivă, e ceea ce urmează obișnuit după altceva, fie în virtutea unei necesități, fie a unei deprinderi, și după care nu mai urmează nimic. Mijloc, ceea ce urmează după ceva și e, la rîndu-i, urmat de altceva » [30].

Odată stabilită structura piramidală a acțiunii dramatice, teoreticianul german al dramei distinge însă în interiorul ei nu mai puțin de cinci părți, introducînd între cele trei momente statuate inițial încă două: a) introducerea; b) creșterea; c) punctul culminant; d) coborîrea (Fall) sau conversiunea; e) catastrofa. Este interesant însă că în interiorul unei asemenea scheme globale Freytag căuta să identifice trei momente nodale, de a căror prezență ar depinde desfășurarea dramatică a acțiunii. Cel dintîi, numit « momentul excitant » (« *das erregende Moment* »), s-ar situa între introducere și creștere, marcînd începutul acțiunii dinamice, cel de-al doilea, definit drept « momentul tragic », s-ar localiza între punctul culminant și coborîre, marcînd începutul contraacțiunii, iar cel de-al treilea, « momentul ultimei tensiuni », și-ar afla locul înaintea deznodămîntului, între conversiune (Umkehr) și catasfrofă [31].

[27] *Ibidem* p. 154 - 157.

[28] Tudor Vianu, *Opere*, vol. 7, București, 1978, p. 509—510.

[29] Un excelent studiu în acest sens, la care vom mai avea ocazia să ne referim, este cel al lui Reinhold Grimm: *Pyramide und Karusell*, retipărit după volumul său *Strukturen. Essays zur deutschen Literatur*, în culegerea recentă *Beiträge zur Poetik des Dramas*..., p. 352—382.

[30] Aristotel, *op. cit.*, 1450 b 27, p. 62—63.

[31] Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, vierte, verbesserte Auflage, Leipzig, 1881, p. 100 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fără a acorda cîtuşi de puţin unei asemenea scheme o valoare absolută, ea rămîne un model instructiv de clasificare a momentelor dramatice în « drama tectonică ». Contribuţii mai recente în teoria dramei şi-au concentrat atenţia asupra uneia sau alteia dintre părţile constitutive ale acţiunii dramatice, asupra unuia sau altuia dintre elementele componente ale textului dramatic, fără a mai vorbi de cele dedicate altor « modele » posibile de configurare a materiei. Structura definită de Freytag va rămîne însă mereu un punct de reper.

S-au făcut astfel interesante analize morfologice ale primului moment din succesiunea celor care compun suita acţiunii dramatice : expoziţia.Prin analogie cu *exordium*-ul şi *proemium*-ul din vechile tratate de retorică, se pot distinge diferite funcţiuni ale expoziţiei în conflictul dramatic : una pur informativă, cu privire la principalii protagonişti ai acţiunii, la locul şi timpul desfăşurării, la preistoria evenimentelor şi personajelor etc. ; paralel cu ea, expoziţia ar rîvni să cucerească favoarea publicului (*captatio benevolentiae*, procedeu frecvent în retorică), în care se include şi trezirea unei posibile « simpatii dilective » (Étienne Souriau) pentru eroul piesei ; în sfîrşit, stîrnirea *atenţiei*, prin diverse procedee : a marca importanţa evenimentelor pentru destinul protagoniştilor, a trezi incertitudinea pentru evoluţia lor etc. incumbă deopotrivă expoziţiei [32]. Atribuind momentului inaugural al piesei dubla funcţiune de instruire şi influenţare a publicului, un cercetător ca Hans Günther Bickert a pus în valoare o serie de fecunde analogii cu procedeele retoricii, preconizînd chiar o retorizare a dramaturgiei ca direcţie de cercetare : *insinuarea* (insinuatio) este un asemenea procedeu, cu o funcţie preparatorie pentru evenimentele care se vor succeda, după cum expresia « Semina spargere » (a împrăştia seminţe) traduce în mod elocvent funcţia expoziţiei de a institui premise cu o scadenţă în evoluţia ulterioară a acţiunii [33].

Într-o piesă ca *Iuliu Cezar* de Shakespeare, expoziţia debutează cu un acord inaugural : dialogul între tribuni şi plebei, care anunţă motivul central al piesei (teama de dictatura lui Cezar) şi continuă cu scenele-cheie ale apariţiei lui Cezar şi ale dialogului Brutus-Cassius, în care se prefigurează acţiunea centrală : conspiraţia împotriva virtualului tiran. « Momentul excitant » al acţiunii, despre care vorbea G. Freytag, ar putea fi identificat în procesul de incubaţie al gîndului conspiraţiei în conştiinţa lui Brutus, ca urmare a presiunii învăluitoare exercitată de Cassius : de aci linia acţiunii urcă într-o creştere progresivă (dialogul Brutus-Portia e un puternic factor de potenţare a procesului dramatic) pînă la « punctul culminant », asasinarea lui Cezar. Schema piramidală a conflictului dramatic desenată de Freytag pare să-şi găsească o excelentă aplicare în analiza unei asemenea drame shakespeariene. În cartea sa *Die Technik des Dramas*, G. Freytag îşi alege dealtfel exemplele privilegiate din teatrul lui Shakespeare. Momentului culminant i-ar urma mişcarea descendentă a acţiunii, inaugurată de ceea ce autorul german numeşte al doilea moment nodal : « momentul tragic ». În *Iuliu Cezar* scenei culminante i-ar urma o tranziţie : convorbirea între Marc Antoniu şi grupul conspiratorilor în faţa leşului lui Cezar, spre « momentul tragic » al piesei : scena de mare efect a « răsturnării situaţiei » prin discursul de extremă abilitate al lui Antoniu în faţa mulţimii, cel care va declanşa răscoala împotriva conspiratorilor şi va marca începutul războiului civil. « Momentul tragic » desemnează într-o asemenea schemă piramidală a acţiunii dramatice începutul liniei descendente. Freytag insista asupra faptului că sub raport tehnic ea reprezintă partea cea mai dificil de realizat, deoarece urmează unor momente de mare tensiune, ceea ce nu poate să nu atragă o relaxare a atenţiei. Linia descendentă a acţiunii este îndeobşte rezultatul acţiunii contraforţelor din piesă, cele care se opun acţiunii iniţiate de eroul sau eroii principali (germanii utilizează expresiile « Spiel » şi « Gegenspiel » pentru a desemna cele două planuri). Am văzut însă că schema lui Freytag include prezenţa (e adevărat aleatorie) a unui al treilea moment dramatic tipic, care ar preceda catastrofa : cel al « ultimei tensiuni ». În *Iuliu Cezar* linia descendentă a acţiunii, culminînd în deznodămîntul tragic : moartea celor doi capi ai conspiraţiei, ar include înainte de final un asemenea moment al *ultimei tensiuni* : refuzul lui Brutus de a accepta ideea sinuciderii, dezavuarea tipic stoică a unui asemenea gest (scena a doua a actului V), ultima profesie de credinţă a conştiinţei sale nonresemnate înaintea sfîrşitului nobil pe cîmpul de luptă.

[32] Este inutil a mai sublinia că în « drama tectonică » sînt dezavuate procedeele narative în expoziţie ca o intrusiune a epicului în dramă, cultivîndu-se « expoziţia în acţiune », cea în care elementele de caracterizare a personajelor, de evocare a împrejurărilor şi a preistoriei lor etc. sînt întreţesute în desfăşurarea situaţiilor dramatice. Piesele lui Ibsen rămîn exemplare în acest sens.

[33] Hans Günther Bickert, *Expositionsprobleme des tektonischen Dramas*, în *Beiträge zur Poetik des Dramas...*, p. 39—70.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Studiul elementelor componente ale acţiunii dramatice trebuie să plece, aşadar, de la ideea caracterului ei funcţional şi sferic (ne gîndim în primul rînd la « drama tectonică », apropiată de modelul clasic), cu alte cuvinte de la convergenţa necesară a efectelor în jurul principiului ei ultim. « O dramă... este acea lungă evoluţie care porneşte dintr-o situaţie problematică şi termină într-o soluţie bine motivată » — scria la un moment dat Tudor Vianu [34]. Cînd spunem, de pildă, că *scena* reprezintă unitatea minimală a acţiunii dramatice, ne putem gîndi fie la rolul ei funcţional în economia internă a dramei (cu alte cuvinte la funcţia ei dramatică propriu-zisă), fie la utilizarea ei ca mijloc pur tehnic de împărţire a acţiunii, în funcţie mai ales de necesităţile spectacolului. În accepţia ei pur tehnică scena este acea parte a acţiunii delimitată de apariţia şi dispariţia din scenă a unora dintre personajele piesei : o asemenea împărţire exterioară a acţiunii are drept criteriu prezenţa în interiorul *unei* scene a aceluiaşi număr de personaje. S-a observat însă că o serie de autori dramatici au tins să confere scenei o funcţie *internă*, ca o parte constitutivă a acţiunii dramatice, astfel încît din punct de vedere tehnic este posibilă în interiorul unei scene, concepută într-un asemenea mod, o *succesiune* de intrări şi ieşiri ale personajelor [35]. Lucrurile apar şi mai clare în cazul *actului*. Boris Tomaşevski indică într-adevăr ca mobil al împărţirii piesei în acte fie necesităţi *psihologice* (capacitatea de atenţie a spectatorului), fie necesităţi *tehnice* (întreruperea spectacolului în vederea schimbării decorurilor, a costumelor etc., ceea ce generează pauzele), dar abia atunci cînd indică dincolo de asemenea cauze mecanice necesităţile interne de ordin tematic : realizarea unei « unităţi tematice finite », el atinge adevărata raţiune a existenţei actelor [36].

Teoreticienii mai vechi şi mai noi ai dramei au tins însă să vadă, mai curînd decît în scenă, tablou sau act, în « situaţie » sau în « motiv » adevărata celulă a vieţii dramatice. Pierre Larthomas scria dealtfel în recenta sa carte *Le Langage dramatique* că ar fi poate mai exact să se vorbească despre acte şi scene ca despre *forma* operei, în timp ce situaţiile ar fi intim legate de *substanţa* ei [37]. Robert Petsch era înclinat să definească *motivul* drept cea mai mică unitate de construcţie a acţiunii dramatice, în timp ce Larthomas vede în « situaţie » sau în « mişcare » (în accepţia dată de Jacques Scherer noţiunii de « mouvement », prin analogie, poate, cu discursul muzical) unitatea de bază. Este de la sine înţeles că « motivul » dramatic, sau la o scară şi mai redusă « situaţia » dramatică, sînt strîns legate de trăsăturile de caracter ale personajelor.

O piesă de teatru este o succesiune de situaţii şi motive dramatice, articulate într-o ordine ierarhică. S-ar putea distinge, pe urmele lui R. Petsch (dar fără a împinge prea departe pedanteria clasificărilor), motive centrale sau « nucleare », motive auxiliare, motive destinate să împlinească şi să rotunjească acţiunea (Füllmotive), motive ale cadrului acţiunii (Rahmenmotive), motive de tranziţie a acţiunii (Brückenmotive)[38]. Situaţia sau motivul dramatic apar acolo unde conjuncţiunea unor caractere şi atitudini revelează un raport de tensiune între ele (care poate fi dramatic, tragic sau comic), actualizîndu-l într-o stare de « virulenţă ». Trecerea unui asemenea raport de tensiune din starea de latenţă în starea de « virulenţă » formează miezul conflictului dramatic. În *Scrisoarea pierdută* motivul central al acţiunii este cel pe care îl indică şi titlul : intriga piesei e nutrită de peripeţiile în jurul pierderii şi regăsirii scrisorii. Acesta este însă un motiv central al « intrigii », al acţiunii exterioare (al « nexus-ului pragmatic » despre care vorbeam mai sus), pe care se grefează adevăratul motiv nuclear (cel al « nexus-ului ideal ») : comedia politicianismului burghez. Intriga piesei este hrănită de o multitudine de situaţii şi motive comice, generate de natura personajelor aduse în scenă : candoarea enormă a lui Trahanache, versatilitatea şi slugărnicia lui Pristanda, dezorientarea cetăţeanului turmentat, « curajul » lui Farfuridi, ramolismentul pe un fond de şiretenie al lui Dandanache etc. Multitudinea situaţiilor gravitează însă în jurul unui ax central, care este *motivul adînc* al piesei.

Într-o dramă ca *Suflete tari* de Camil Petrescu situaţia dramatică generatoare a piesei (în acelaşi timp « motivul » ei principal) este contrarietatea profundă în care se zbate sufletul lui Andrei Pietraru : pasiunea ardentă pentru Ioana Boiu se mistuie în tăcere, grevată de conflictul între

[34] Tudor Vianu, *op. cit.*, vol. 7, p. 282.

[35] Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, zehnte Auflage, Berna şi München, 1961, p. 170.

[36] B. Tomaşevski, *op. cit.*, p. 294—295.

[37] Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, 1972, p. 127.

[38] Robert Petsch, *op. cit.*, p. 130 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

condiţia sa de « umil bibliotecar » şi rigiditatea aristocratică a eroinei (ca să nu spunem mai apăsat : dispreţul), în raport cu o fiinţă de o condiţie socială inferioară. Hotărîrea de a-şi înfrînge printr-un extraordinar efort de voinţă timiditatea şi de a-şi dezvălui pasiunea, pentru a frînge dura linie de caracter a femeii iubite, şi de a cuceri graţie autodezvăluirii sufletului său de « adevărat prinţ al sacrificiului şi devotamentului » (virtuţile sufleteşti ar urma să-şi impună supremaţia asupra prejudecăţilor sociale), formează miezul conflictului dramatic, localizat în actul decisiv al piesei, cel de-al doilea. Motivului central al piesei îi sînt asociate o serie de motive auxiliare, sau de motive ale « cadrului social », destinate să-l pună în valoare şi să-l potenţeze pe cel dintîi : prezenţa lui Culai, evocînd un mod de viaţă nonproblematic, străin în robusteţea lui de complicaţiile sufletului lui Andrei Pietraru, dar exprimînd şi o alternativă la viaţa închisă, încărcată de prejudecăţi, din casa familiei Boiu, motivul « duelului » între prinţul Şerban şi Andrei Pietraru destinat să sugereze o trăsătură esenţială de caracter a lui Andrei — mîndria neîncovoiată, motivul de cadru introdus de figura lui Şerban-Saru Sineşti, politicianul liberal a cărui prezenţă defineşte prin contrast inflexibilitatea mentalităţii feudale a lui Matei Boiu-Dorcani, sînt exemple edificatoare. Piesa se construieşte din succesiunea şi articularea contrapunctică a unor asemenea situaţii şi motive, gravitînd în jurul motivului central. Diviziunea în acte (trei la număr) nu are cîtuşi de puţin un caracter convenţional, ci exprimă fidel ritmul lăuntric al acţiunii, scandat în trei mari mişcări cuprinzătoare : dacă primul act cuprinde expoziţia situaţiei antinomice definite mai sus iar cel de-al doilea explozia pasiunii lui Andrei, confruntarea patetică a protagoniştilor şi « răsturnarea liniei de caracter » a eroinei (adevărată « peripeţie » dramatică în sensul aristotelic al cuvîntului : « o schimbare a celor petrecute în contrariul lor »), cel de-al treilea, care debutează cu un « moment de linişte », relaxare necesară după tensiunea extremă din finalul actului precedent, include anularea triumfului lui Andrei şi reapariţia antagonismului de mentalitate între protagonişti, generat de tenacitatea prejudecăţilor de castă (un gest inocent al lui Andrei, susceptibil însă de o contrainterpretare, stîrneşte furia oarbă a Ioanei şi stă la baza cuvintelor biciuitoare pe care eroina le aruncă nefericitului amant). Deznodămîntul, de un autentic patetism şi dramatism (pentru a-şi dovedi loialitatea printr-un act suprem şi definitiv eroul se împuşcă) nu coincide cu finalul propriu-zis (în versiunea ultimă : eroul nu moare, ci e doar rănit). Caracterul convenţional al finalului (edulcorat de autor în varianta finală a piesei) în contrast cu dramatismul autentic al deznodămîntului ne îngăduie să atragem atenţia asupra însemnătăţii acestor două momente, care pot coincide dar pot fi şi distincte, în construcţia armonică a pieselor.

Paralel cu ierarhia motivelor în cadrul acţiunii dramatice se poate stabili printr-o secţiune verticală în corpul dramei şi o ierarhie a personajelor. Paul Ginestier a propus recent un « model » de ierarhizare a personajelor, distingînd trei planuri în ordine descrescîndă : supraexistenţa, existenţa şi subexistenţa [39]. Dacă ar fi să aplicăm la exemplul unei piese româneşti, de pidă *Jocul ielelor*, modelul propus de Ginestier, ar urma să-l integrăm pe protagonistul principal al piesei, Gelu Ruscanu, planului « supraexistenţei », să considerăm personaje ca Praida, Maria Sineşti, Şerban-Saru Sineşti sau chiar Penciulescu ca aparţinînd zonei « existenţei » şi să clasificăm restul personajelor, cele cu un rol cu totul secund sau episodic, în cîmpul numit de Ginestier al « subexistenţei ». Esteticianul francez defineşte sub raport dramaturgic zona supraexistenţei teatrale, cea în care « tronează eroul », prin trei caracteristici : a) mişcare imobilă [40], datorată unei tensiuni interioare ; b) sinteză dinamică a semnificaţiilor secunde ale celorlalte personaje şi a tezelor autorului ; c) centru al acţiunii, cel care îi alege pe ceilalţi şi care este ales de destin. Gelu Ruscanu, prin tensiunea insolubilă care-i devorează conştiinţa : aspiraţia irepresibilă spre absolut şi imensa dezolare de a nu-l putea realiza în ordinea pragmatică, întruneşte într-adevăr, într-un mod exemplar, caracteristicile « eroului » din planul supraexistenţei. Nici unul dintre ceilalţi eroi nu se ridică la dimensiunea transcendentală în care se mişcă promotorul « dreptăţii absolute ». Praida îi este poate superior în planul lucidităţii politice, dar înţelepciunea lui de luptător pentru o cauză socială determinată nu oferă un răspuns veritabil dilemei insolubile din conştiinţa lui Ruscanu. Maria Sineşti apără cu o

[39] Paul Ginestier, *op. cit.*, p. 104—105.

[40] Ginestier consideră o asemenea alianţă de termeni contradictorii, care ar fi cu totul lipsită de sens în mecanică, cu totul pregnantă în psihologie, unde ar exista « imobilităţi epuizante, reclamînd cîteodată mai multă energie nervoasă decît mişcările cele mai violente » (*op. cit.*, p. 105, nota).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

patimă caldă, elocventă și vibrantă, drepturile dragostei, cerînd firească indulgență pentru momentele de slăbiciune, dar pledoaria ei se lovește de exigențele implacabile ale absolutului, de « lama rece de oțel » a minții lui Ruscanu, pentru care nu există compromis sau slăbiciune nici în etica amorului. Morala sceptică și relativistă a lui Penciulescu, cinic hrănit de experiențele unei lumi aflate « la porțile Orientului », pe un fond de luciditate reală, se află la antipodul inflexibilității justițiare a lui Ruscanu și o pune în valoare prin contrast. Este așadar logic să încadrăm asemenea personaje în planul numit de Ginestier al *existenței teatrale*, unele desigur în vecinătatea imediată a planului superior, cel al lui Gelu Ruscanu, altele pe o treaptă sau alta mai jos. Planului existenței, în care « se *mișcă personajele* » (distincte în ierarhia lui Ginestier de « erou ») îi sînt atribuite următoarele caracteristici : a) mișcări reale datorate exteriorizării tensiunilor, b) semnificații de primul grad consistente cu repartizarea împărțită a tezelor dramaturgului, c) situație la periferia acțiunii (în cazul *Jocului ielelor* ni se pare limpede că ultima caracteristică i s-ar putea aplica cel mult lui Penciulescu, nu însă și celorlalte personaje menționate, al căror rol în acțiune este central și foarte apropiat de destinul lui Ruscanu). Pe treapta cea mai de jos în scara ierarhică sînt situați « comparșii », personajele cu o prezență sporadică, care ar fi : a) caricaturi de teme sau de idei, b) schițe de sentimente, c) (ar avea) un rol de utilitate în mecanica acțiunii. Sînt în *Jocul ielelor* personaje destinate să creeze atmosfera unei redacții socialiste de la începutul secolului (Sache, Dașcu, Kiriae), aparițiile episodice (Nacianu, primul-procuror, Elena Boruga, Irena Romescu etc.), al căror rol nu este însă mai puțin important pentru a realiza « infrastructura concretă » a piesei [41].

Tiparele formei clasice a dramei au fost însă supuse de-a lungul timpului unui treptat proces de eroziune. Rebeliunea impotriva tipului de dramă « tectonic », cu o structură centralizată și ierarhică a conflictului și personajelor, nu a fost doar un proces intraestetic. Noua materie a pieselor de teatru, extrasă din realitățile sociale modificate, este cea care a provocat metamorfozele și mutațiile în structura dramei. Să amintim doar că naturalismul a tins să substituie conflictelor interumane, înțelese ca tensiuni între alcătuiri morale diferite sau antagoniste, ciocnirea între om și « mediu » (ambianță socială, fatalitate biologică etc.), acesta fiind însă conceput mai ales ca un complex de determinante mecanice. Tensiunii dinamice între două ordini de valori antinomice, a căror unitate contradictorie stă la baza conflictului în drama de tip clasic, i-a luat locul tensiunea statică a confruntării dintre « om » și o forță alienantă misterioasă, anonimă, în tipul de dramă modernă inaugurat de « dramele statice » ale lui Maeterlinck și de o serie de piese expresioniste (al căror părinte este de fapt Strindberg), și perpetuat pînă la una dintre formele lui extreme : teatrul absurdului.

Teoreticienii dramei moderne au urmărit în componentele textului dramatic, coborînd cu analiza la nivelul celulelor și nervurilor textului, modificările de structură produse odată cu tranziția de la drama clasică la cea modernă. Georg Lukács a corelat analiza intratextuală cu studiul social-istoric în cartea sa de tinerețe dedicată « Istoriei dezvoltării dramei moderne » (2 volume, 1908—1911). Folosind instrumentele sociologiei lui Georg Simmel, dar și pe cele ale lui Marx (un Marx citit prin « lentilele lui Simmel », cum va spune el mai tîrziu), el a căutat să identifice cauzele social-istorice ale procesului de disoluție la care au fost supuse tiparele dramei de tip clasic (în primul rînd efectele « reificării » raporturilor sociale în societatea burgheză evoluată asupra conflictului dramatic). Peter Szondi, în excelenta sa carte *Teoria dramei moderne*, a cărei primă ediție datează din 1956, și care de atunci a fost mereu reeditată, este în mod evident inspirat de tipul de analiză practicat de Lukács în cartea sa de tinerețe, dar și de lucrări ca *Filozofia muzicii moderne* a lui Adorno sau *Originea tragediei germane* a lui Walter Benjamin. Analizele lui Peter Szondi din *Teoria dramei moderne*, ale lui Volker Klotz din cartea sa mult remarcată și adeseori citată

[41] Termenul îi aparține lui Camil Petrescu însuși care l-a folosit în *Addenda la Falsul Tratat*, unde dealtfel a expus o remarcabilă teorie personală cu privire la structura ierarhic-concretă a operei dramatice, cu specială aplicație la « drama absolută ». Cităm spre exemplificare concluzia tezelor sale : « ... drama absolută, ca și romanul de nouă structură, abundă în „tipuri", „caractere" cazuri particulare, modalități theologice și tematice, dar asemenea opere nu se pot rezolva totuși, culminînd, decît în imanența conștiinței, în personajul pisc care urmează fluctuațiile conștiinței, așa cum înălțimile alpine, implicînd mai jos toate modurile topografice, normale, nu se pot realiza ca esențe decît în convulsiuni amețitoare de stînci, ghiață și zăpadă perenă ». (*Addenda la Falsul Tratat*, în *Teatru*, vol. III, 1947, p. 511). Este una din cele mai pregnante și frumoase expresii ale ideii despre organizarea ierarhică a conflictului și dispunerea ierarhică a personajelor în drama de tip tectonic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Forma închisă și deschisă în dramă sau cele ale lui Reinhold Grimm din amintitul său studiu *Piramidă și carusel* sînt de fapt complementare.

Cu toții stabilesc o legătură (la Szondi pe o bază social-istorică mai explicită) între criza dramei de tip clasic, a cărei expresie pregnantă era construcția de tip piramidal a conflictului, definită într-o schemă canonică de G. Freytag, și modificările în materia acțiunii dramatice. Dacă forma « închisă » a dramei s-ar caracteriza prin conflictul limpede desenat între protagonist și antagonist, prin unitatea contradictorie între acțiune și contraacțiune, cu deznodămîntul într-o « integrare » finală, drama instituindu-se într-o autarhie deplină, cu o temporalitate proprie (un « prezent » absolut), autorul dispărînd cu totul în spatele personajelor și acțiunii, sau făcîndu-și simțită prezența doar *prin intermediul* personajelor și al « punctului ⟨lor⟩ de vedere », forma « deschisă » a dramei renunță la organizarea centralizată și ierarhică a conflictului (« monarhistă » spunea R. Petsch) introduce dispersiunea acțiunii, liniile de conflict complimentare, conferă scenei ca unitate minimală o autonomie pe care nu o avea în drama clasică (acolo domina principiul succesiunii ierarhice a scenelor, deci stricta lor intercondiționare), lasă să apară « eul » narativ ca factor de coagulare și unificare a materiei dramatice și « epicizează » astfel în mod inevitabil conflictul.

Peter Szondi a identificat în « drama analitică » a lui Ibsen și în teatrul lui Cehov, dominat de tema « renunțării », primele simptome importante de criză a formei clasice în dramă ; în piesele unor asemenea autori și-ar face simțită prezența conflictul între caracterul epic sau liric al materiei și voința de a conserva tiparele clasice ale dramei. Cu Gerhard Hauptmann, Maeterlinck și mai ales Strindberg tendința de dislocare a formei « închise » și de instituire a unui nou tip de dramă va triumfa însă definitiv. Preeminența trecutului asupra prezentului într-o serie de piese ale lui Ibsen, substituirea dialogului de tip clasic prin compunerea lui dintr-o suită de solilocvii în scene-cheie din teatrul lui Cehov, înlocuirea construcției de tip « piramidal » prin una de forma « cercului » într-o piesă ca *Blana de biber* a lui Hauptmann (prin folosirea tehnicii « repetiției » situațiilor și a « contrastului » lor în loc de cea a progresiunii pînă la culminație) sau în *Dansul în cerc (Reigen)* a lui Arthur Schnitzler, abandonarea conflictului ca « duel » între protagonist și antagonist și înlocuirea lui prin avatarurile unui « monagonist » : « eul » personajului principal, care apare confruntat cu o suită caleidoscopică de situații și personaje (germanii vorbesc de o « Ich-Dramatik », de o evoluție către monodramă, de la *Ein Traumspiel* a lui Strindberg pînă la « drama stațiunilor » inaugurată de trilogia *Către Damasc)* sînt tot atîtea etape ale unui asemenea itinerar.

Teatrul epic al lui Bertolt Brecht, ca și înainte « revista politică » a lui Piscator, deși născute sub alte orizonturi ideologice, nu reprezintă într-o asemenea viziune decît un moment culminant al itinerarului descris mai sus. Peter Szondi nu ezită să le definească drept « o moștenire a naturalismului »[42]. Opera dramatică nu mai este concepută ca un « absolut », cu un timp și un spațiu proprii, cu o legalitate internă autarhică (ca în drama clasică, de tip aristotelic), ci ca o secțiune sau un « decupaj » din realitatea socială. « Expoziția » conflictului, în accepția clasică, ar deveni superfluă, deoarece acțiunea evocată pe scenă a început cu mult înainte de momentul inițial al piesei și se continuă indefinit și după sfîrșitul ei. Antinomiei acțiunii din drama « închisă » de tip clasic i s-ar substitui în drama « deschisă » principiul acțiunii dramatice ca *pars pro toto*[43]. Caracterul tot mai complex și mai problematic al raporturilor interumane în societatea modernă ar impune disoluția tiparelor clasice ale dramei și instituirea unui nou tip de operă teatrală, cu o acțiune multiplă, diseminată într-o succesiune de secvențe cvasiautonome, cu o desfășurare caleidoscopică de personaje (spre deosebire de numărul restrîns al personajelor în drama clasică « ideală »), cu o extindere mult mai mare în timp și spațiu (pulverizarea decia « unității de timp și de loc »), lăsînd loc liber intervențiilor autorului, interpolării în acțiune a unor recitative (« songurile » din teatrul brechtian), modificării funcțiilor monologului, prezenței unor placate, al căror text are un caracter *narativ* etc. Bertolt Brecht și-a sintetizat într-o schemă memorabilă principiile « noii drame », statuînd opoziția

[42] Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas* 5. Auflage, Frankfurt a.M., 1968, p. 115.

[43] Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Zweite Auflage, München, 1962, p. 157 – 158.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

între concepţia aristotelică (cea veche) şi cea nonaristotelică (a sa proprie, dar care se voia a dramei moderne în genere) cu privire la structura operei dramatice [44] :

dramatic	epic
o scenă pentru alta	fiecare scenă pentru sine
acţiunea lineară	acţiunea în linii curbe
desfăşurarea obligatorie evolutivă	desfăşurarea în salturi
acţionînd	narînd

O operă dramatică celebră ca *Mutter Courage* poate fi citată ca un exemplu de « dramă deschisă », purtînd sigiliile unui asemenea tip de lucrare dramatică : conflictul nu ar avea aci un caracter centralizat şi ierarhic, construit de « sus în jos », cu o desfăşurare liniară şi evolutivă, ci s-ar alcătui dintr-o multitudine de scene compunînd fiecare un moment dramatic aproape suficient sie însuşi, acţiunea întinzîndu-se pe mari spaţii de timp şi cu o variaţie multiplă a locului de desfăşurare, succesiunea fiind mai curînd abruptă şi caleidoscopică decît unitar-evolutivă şi riguros cauzal motivată. Piesa este o « cronică », personajul Annei Fierling este mai degrabă epic decît o *Dramatis persona* în accepţia clasică şi « antagonistul » ei nu e un alt personaj, ci « războiul », o realitate anonimă cu o multitudine de aspecte şi încarnări. Să amintim totuşi că Lukács, recunoscînd că din programul estetic al lui Brecht s-au născut opere dramatice cu caracter divergent ca piesele lui Dürrenmatt, la un pol, Ionescu, la celălalt pol, nu şovăia să considere operele majore, cele din perioada maturităţii, ale lui Brecht ca înscriindu-se în substanţa lor, dincolo de declaraţiile programatice ale autorului, în continuarea marii linii shakespeariene, aflată la rîndul ei într-un raport de continuitate şi nu de discontinuitate cu poetica aristotelică a dramei [45].

Adevărul este că dihotomia « dramă închisă » — « dramă deschisă » este un instrument de clasificare tipologică, care nu trebuie folosit şi ca un mijloc absolut de periodizare istorică, deoarece literatura dramatică a secolului nostru (ne gîndim, între altele, la ultima fază a teatrului lui O'Neill, dar şi la o serie de piese din dramaturgia românească interbelică şi contemporană) cunoaşte nu puţine lucrări care se inscriu într-un raport de continuitate şi nu de ruptură, cu linia de dezvoltare a teatrului realist din epocile anterioare şi cu conceptele clasice ale « dramaticului ».

DE LA STRUCTURE DU TEXTE DRAMATIQUE

RÉSUMÉ

La présente étude, qui se propose avant tout de définir les caractères spécifiques du drame parmi les autres genres littéraires, débute avec une comparaison entre la poésie dramatique et la prose épique. On a eu recours tant à des textes classiques (Aristote, Hegel, Goethe, Schiller, Caragiale, Lukács), qu'aux théories les plus récentes sur la nature du genre dramatique. L'analyse théorique est tout le temps doublée par l'illustration littéraire. Des pièces de la dramaturgie roumaine classique et moderne (Caragiale, Delavrancea, Camil Petrescu) sont largement utilisées pour servir d'exemples au cours du débat théorique. On procède ensuite à une « anatomie » de l'œuvre dramatique, qui est décomposée en ses principaux éléments constitutifs. Pour atteindre le but proposé sont mis en valeur les acquis les plus récents de l'esthétique du drame : Roman Ingarden et Camil Petrescu, Etienne Souriau et Paul Ginestier, Robert Petsch et des contributions très récentes de plusieurs théoriciens allemands sont tour à tour mis en discussion dans le but le définir les principales catégories du texte dramatique. Une attention particulière est accordée à la comparaison entre le drame classique et le drame moderne, entre la poétique aristotélienne et celle non aristotélienne du drame, entre la construction tectonique et celle atectonique des pièces de théâtre. Chacun des moments principaux qui scandent l'action de l'œuvre dramatique est analysé d'une perspective fonctionnelle, de l'angle de vue du tout auquel il appartient. La perspective phénoménologique est toujours accompagnée de celle historique, afin que la structure de l'œuvre dramatique puisse être considérée dans son évolution, en fonction des modifications subies au cours de la transformation de son contenu socio-historique. Les considérations sur la sociologie du drame trouveront ainsi leur place dans la partie finale de l'étude.

[44] Bertolt Brecht, *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1931), citat după Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 364.

[45] Georg Lukács, *Essays über Realismus*, în *Werke*, Band 4, Neuwied und Berlin, 1974, p. 547.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COORDONATE ALE DRAMATURGIEI LUI LUCIAN BLAGA

de DAN C. MIHĂILESCU

Despre dramaturgia lui Lucian Blaga s-a scris incomparabil mai puţin decît despre poezia şi chiar filozofia sa, iar atunci cînd teatrul autorului a intrat în discuţie, lucrul s-a făcut mai cu seamă pentru a întări afirmaţiile asupra poeziei, pentru a le nuanţa sau adînci, lăsîndu-se la o parte în mod deliberat sau involuntar, specificul dramatic al textelor, comentîndu-se cu precădere tematica acestora şi aproape deloc aspectele ce ţin de tehnica pur teatrală [1]. Dacă în ceea ce priveşte, să zicem, dramaturgia eminesciană, lucrul este în parte acceptabil (acolo avînd de-a face cu încercări dramatice), în cazul lui Blaga (mult mai evident decît în cazul altor poeţi români care au abordat teatrul — Voiculescu, Maniu, Arghezi, Stelaru ş.a.) avem în faţă o operă dramatică solid constituită, am putea spune un *sistem dramatic*, care nu numai că poate constitui mult mai mult decît « explicarea » fiinţei poetice blagiene — dotată, dealtfel, cu o profundă vocaţie a sistemei — dar coexistă cu aceasta într-un mod simbiotic, păstrîndu-şi însă o anume independenţă care îi conferă valoarea de sine stătătoare.

Putem fi de acord cu o atare afirmaţie : « Poate că în opera sa teatrală (a lui Blaga-n.n.) s-a exprimat mai deplin aspiraţia poetului spre clasicitate, printr-o echilibrare ceremonială a neliniştilor şi totodată printr-o disciplinare a inspiraţiei sub rigorile unui gen cu forme de expresie obligate »[2].

Încercînd să ordonăm datele care îndreptăţesc abordarea teatrului lui Blaga ca un sistem dramatic, demn de luat în consideraţie prin sine însuşi şi nu văzut imediat ca un pandant al poeziei şi filozofiei autorului, vom urmări succesiv tematica conflictuală a pieselor, personajele care întruchipează temele şi elementele de construcţie dramatic-spectaculară prin care primele două componente capătă forţa scenică de sugestie.

Unul din nucleele conflictuale de esenţă ale dramaturgiei blagiene este opoziţia ce se instaurează în erou, între credinţa şi fondul său interior şi forma religioasă dogmatic-instituţionalizată în care acestuia îi este permis să se manifeste. Pentru a cerceta semnificaţiile artistice ale acestui conflict trebuie să pornim de la o afirmaţia a lui Blaga însuşi : « Valoarea creşte învoaltă numai pe temeiul unei tensiuni polare. Valoros este întotdeauna numai dozajul polar, dar niciodată structura unică sau elementul pur » [3]. De esenţă lirică, tensiunea interioară generată de acest tip de conflict este potenţată în cadrul dramaticului. *Zamolxe* este singura piesă în care conflictul este dublu : credinţă versus credinţă şi religie versus religie. Aceasta pentru că despre Zamolxe nu se

[1] Un studiu, excelînd în detaliile de analiză popriu-zisă, care aparţine lui Al. Paleologu *(SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, 13, 1966, 1, p. 37—47), pornind de la o premisă întru totul binevenită (« obiectul încercării de faţă e de a relieta tocmai „teatralitatea" dramaturgiei lui Lucian Blaga, caracterul ei „jucabil" şi marca, exemplara ei valoare spectaculară »), se dovedeşte în cele din urmă atras tot de fondul lucrărilor, ferindu-se să ofere demonstraţia conceptului de « teatralitate ».

[2] Vicu Mindra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Bucureşti, 1971, p. 171.

[3] *Artă şi Valoare*, Bucureşti, 1939, p. 129.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 47—53, BUCUREŞTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ştie cu siguranţă dacă a fost rege zeificat sau zeu întrupat. El, din perspectiva condiţiei semidivine, nu are voie nici o clipă să stea la îndoială. Conflictul este exclusiv de natură exterioară, în vreme ce în *Meşterul Manole*, *Tulburarea apelor*, *Cruciada copiilor* şi *Ivanca* conflictul capătă şi dimensiune interioară. Pe de o parte, în Zamolxe se infruntă credinţa individuală şi cea oficializată, deci colectivă; de cealaltă parte, credinţa individuală însăşi cade sub incidenţa contrariilor şi accentul este pus aproape în totalitate pe individ. A clădi pe pămînt pentru cer i se cere lui Manole, a voi să înalţe cerului şi a nu reuşi din cauza pămîntului. În plan teoretic, balada lui Manole poate fi înţeleasă ca o ilustrare a raportului păginism-creştinism, atit forţa teluricului, cît şi cea a eului daimonic al eroului putind fi raportate « revoltei fondului nostru nelatin »[4]. În plan dramatic, raportul se multiplică — Manole şi procedeul anticreştin, dublat de raportul Manole-Mira, Manole-Meşteri. Credinţa se află între gînd şi faptă : a fi nevoit să înfăptuieşti contrar crezului şi a fi în permanenţă conştient de aceasta. Manole este pe deplin un personaj tragic, poate unica figură cu adevărat tragică a folclorului nostru. Căci « tragicul se instaurează odată ce se tentează limita absolută şi odată ce eroul are conştiinţa faptei sale »[5].

Între credinţă şi faptă stă şi Popa din *Tulburarea apelor*, eu dual, de altă natură decît Manole, avînd o stare conflictuală degradată, faţă de a celui dintîi. Dacă starea dilematică interioară alătură piesa de *Meşterul Manole*, raporturile religie nouă (cea propovăduită de Moşneag, ca excrescenţă creştină eretică) — religie veche (ortodoxia oficială) apropie piesa de *Zamolxe*. Aşezindu-l pe Popă alături de Luca *(Ivanca)* trebuie să spunem că tema principală a acestei piese nu este atît conflictul interior dintre credinţă şi faptă, cît tema stirpei marcate, să-i spunem, care a făcut carieră în teatru, de la Atrizi, la Rosmersholm şi expresionişti şi care — prin motivul repetabilităţii identice — a fascinat şi lumea romantică. Purtînd marca (blestemul) cu sine, marcă a cărei întruchipare este tatăl şi dorinţa, egală ca putere, a ieşirii din zona acesteia, Luca este în căutare de sine, aşa cum este şi Popa, dealtfel.

În privinţa conflictului credinţă-sentiment, de o parte, şi religie-dogmă, de cealaltă, *Cruciada copiilor* este un caz aparte în teatrul blagian. Aici important nu este, cum s-a crezut, conflictul dintre ortodoxie şi catolicism[6], ci conflictul sufletesc al Doamnei, generat de acela dintre ea şi Radu, între sentimentul matern şi obligaţiile spirituale. Ca şi în *Tulburarea apelor*, timpul în care se desfăşoară piesa este o epocă de frămîntări : acolo, epoca Reformaţiunii din Ardeal, aici perioada presupusei cruciade a copiilor (secolul al XIII-lea). Problema credinţei firesti este într-un fel mai complexă aici, datorită celor două feluri de a înţelege divinul, al Doamnei şi al lui Teodul. Pe neaşteptate, însă, Blaga aminteşte şi aici de epoca necreştină, de « fondul nostru nelatin » (în timp ce Doamna va ajunge în pragul renegării dogmei, Dascălul se întoarce nostalgic spre epoca lui Zamolxe, cînd « pe timpul acesta era mare bucurie prin podgorii, pe toate dealurile. Zeii cu chip de ţap nu cereau asemenea jertfe, copiii se-mpodobeau cu viţă roşie » — Act III-1).

Aproape toate piesele lui Blaga se încheie cu o moarte, tragedia şi drama avînd de regulă finalul închis, spre deosebire de cel al comediei. Moartea apare în teatrul lui Blaga fie ca jertfă (Mira), fie ca sacrificiu necesar (Manole, Zamolxe, Moşneagul şi Teodul), fie ca absolvire (Anton Pann, Radu, Daria, Avram Iancu). Sub numele acestui sacrificiu necesar pot fi aşezate şi piesele în care moartea apare ca o încheiere normală a faptelor *(Ivanca, Tulburarea apelor)*. Şi în cazul de faţă *Meşterul Manole* ne oferă cel mai complex exemplu. Dacă vom încerca să ne explicăm sacrificiul lui Manole (care şi în legendă şi în piesă apare ca un sacrificiu necesar, cerut de însăşi logica internă a evenimentelor), trebuie să amintim cuvintul lui Heraclit de la care s-a pornit în explicarea evoluţiei tragediei, de la o tragedie a destinului, la una de caracter : *ethos anthropo daimon* : firea (caracterul) este (determină) destinul (« geniul ») omului. Dincolo de faptul că Manole, om al limitei se opune puterii Firii, el se opune în esenţial lui însuşi, ucigînd ceea ce iubeşte, şi aşa cum *abyssum abyssus invocat*, şi desăvîrşirea cere (de) săvîrşire. Moartea lui nu apare, în piesă, atît ca o ispăşire a *hybris*-ului tradiţional, cît a *hybris*-ului faţă de sine şi ca o reîntregire a cuplului.

[4] « Simetria şi armonia latină ne e adeseori sfîrîcată de furtuna care fulgeră moicom în adîncimile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E o revoltă a fondului nostru nelatin » *(Gîndirea*, I, 1921, nr. 10).

[5] Gabriel Liiceanu, *Tragicul — o fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Bucureşti, 1975, p. 38.

[6] Acest lucru este menţionat şi de Blaga într-o scrisoare către I. Breazu : « Mă bucur că n-ai văzut în piesă conflictul catolicism-ortodoxie (care e numai un cadru şi care se isprăveşte cu triumful spiritualităţii copilului faţă de sterilul conflict confesional) ci conflictul mamă-copil » (M. Curticeanu, *Scrisori către Ion Breazu*, Tribuna, 1973 nr. 19)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cea de-a treia temă principală a teatrului lui Blaga, după raportul credinţă dogmatică-credinţă firesc organică şi după imaginea sacrificiului necesar, este convertirea şi astfel conflictualitatea blagiană se vădeşte o conflictualitate în devenire. Convertirea survine ca o consecinţă firească şi rezolvă, într-un fel sau altul, intriga: închizînd-o *(Daria, Cruciada copiilor)* sau deschizînd-o *(Tulburarea apelor, Zamolxe)*. O excepţie o constituie *Ivanca*, unde Luca nu ucide şi nu se sinucide, ci se converteşte la viaţă. Dacă însă cea dintîi alternativă ar fi rezolvat în chip melodramatic intriga, cea de-a doua era cerută de logica evenimentelor (aceasta dacă nu acordăm statut de fiinţă ceasornicului lovit). Optînd pentru plecarea lui Luca cu Dinu şi nu pentru uciderea Tatălui, Blaga ratează finalul piesei, aşa cum ratează finalul din *Zamolxe*, unde convertirea are — ca şi în *Tulburarea apelor* — o notă pripită, tezistă şi artificială.

În ciuda caracterului vădit programatic al unor piese, personajele lui Blaga nu sînt simpli emiţători ai ideilor autorului, ci îşi construiesc în cadrul contextelor dramatice evoluţii proprii, care, actoriceşte, pot fi interpretate în maniere diferite. Ca şi în cazul constantelor tematice, vom observa şi aici unele constante tipologice, cîteva arhetipuri particularizate. Ceea ce caracterizează aproape toate personajele este daimonia interioară (în înţelesul goetheean al cuvîntului) şi starea lor de însingurare. O însingurare spirituală, care creşte dinlăuntrul personajului angajîndu-l în conflict şi destinîndu-l de regulă eşecului (jertfei sau morţii): Zamolxe, Manole, Teodul, Moşneagul, o însingurare ca rezultat al unui divorţ definitiv cu lumea (Luca), ca retragere în sine venită din constatarea neconcordanţei dintre sine şi colectivitate (Popa), ca singurătate determinată de condiţiile exterioare (Doamna), ca rezultat al unei alcătuiri sufleteşti deosebite (Nona, Ivanca) şi, în sfîrşit, sub forma singurătăţii (să-i zicem, strindbergiene) în doi (Daria şi Filip).

Între Zamolxe şi Manole, produs eminamente tragic, este o clară evoluţie de la exterior către interior, un accent vădit pus pe neînţeleasa forţă daimonică, cea care va opune fapta cugetului. Zamolxe este faţa nevăzută, chipul interior al lui Manole şi sinteza lor ar fi putut genera o deplină substanţă tragică. *Zamolxe* se realizează pe problematica divinului, care este secundară în *Meşterul Manole*, unde tonalitatea fundamentală este profund umană, drama fiind înainte de orice afectivă. Formînd un unic chip (Manole fiind faţa « permisă » a lui Zamolxe), unul potenţînd interior (Zamolxe), celălalt realizînd în fapt, cei doi pot ilustra perfect ideea hegeliană după care « tema propriu-zisă a tragediei originale este divinul, dar nu divinul cum constituie el conţinutul conştiinţei religioase ca atare, ci aşa cum se incorporează el în lume, în acţiunile individuale, fără a-şi pierde în această realitate nici caracterul ei substanţial şi fără a fi convertit în contrarul său » [7]. Ceea ce îl deosebeşte pe Zamolxe de Manole este natura lui semidivină, de trimis, care îl direcţionează de la început pe un traseu linear. Manole este omul oscilaţiei şi cu el începe şirul eroilor duali în teatrul lui Blaga. Într-o oarecare măsură lui i se poate asocia Teodul, iar lui Zamolxe Moşneagul din *Tulburarea apelor*. Moşneagul poartă deja pe chip blîndeţea la care ar fi ajuns Zamolxe, amîndoi fiind caracterizaţi de aplecarea spre stihialul înţeles ca modul *firesc* al omului de a fi. Vorbind blagian, Zamolxe şi mai ales Moşneagul sînt făpturi « înspre Fîrtate », iar Manole şi Teodul făpturi « înspre Nefîrtate ». Făptură luciferică, Teodul este un Manole trecut de jertfă, rămas în viaţă şi slujind pe Dumnezeu cu uneltele răului. El nu are diplomaţia unui Bogumil, ci nebunia sanguinară a Nonei; ca şi Manole el este împins la acţiune de forţa lui interioară, daimonic-energetică. Marca tragică pentru Manole (« mărturisire auziţi din parte-mi, c-am început să clădesc fiindcă n-am putut altfel », Act II, 3) indică aceeaşi neputinţă a învingerii energiei lăuntrice şi la Teodul: « O, ce greu mi-e Doamnă ! dar nu pot altfel » (Act II, 2): Cu Popa şi Luca de-o parte, cu Nona şi Ivanca de alta, daimonia superioară întîlnită la Manole şi Zamolxe devine daimonie degradată (nu ca scădere de tonalitate artistică, dar ca scădere de substanţă). Popa apare în *Tulburarea apelor* încă de la început cu o expresie « chinuită », de răzvrătit contra oricărei rigori. Ceea ce la Zamolxe era neînţeles de ordin spiritual, la Popa ţine de sanguinic, iar ceea ce era la Manole neputinţă de a clădi cerului cu mijloacele şi forţele pămîntului este la Popa neputinţă de a jertfi trupul sufletului. Sangvinităţii Popii i se adaugă în cazul lui Luca blestemul neamului, o sanguinitate maladivă, care însă în acest caz propulsează avîntul către spiritual. Popa se visează « haiduc al religiei », rămînînd « singur, singur de tot », iar Luca se va îndrepta către voinţa anonimatului, văzînd-o ca o reacţie contra personalităţii accentuate (« anonimatul e o vindecare de o

[7] *Prelegeri de estetică*, Bucureşti, 1960, p. 595.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

boală grea, o vindecare de noi înşine » — Tabl. I). Aşa cum Zamolxe şi Manole îşi complinesc figurile, la fel chipurile lui Luca şi al Popii se întregesc reciproc. Un Luca în stadiu incipient rămîne Radu *(Cruciada copiilor)* personaj conturat mai mult ca idee decît ca realitate substanţială dramatic.

Alăturasem Popii şi lui Luca cele două personaje feminine din piesele respective, Nona şi Ivanca. Dacă între cei doi, alături de asemănări substanţiale, aflăm şi deosebiri (expresive în plan dramatic) Nona şi Ivanca sînt tipuri ale aceluiaşi arhetip — femeia bachantă. Ele au rostul, ca toate personajele feminine din teatrul lui Blaga, să sublinieze firea eroului, provocîndu-i conflicte interioare sau numai ajutîndu-le pe cele existente să iasă la iveală. În ciuda unor date de natură exterioară, Zemora nu le poate fi alăturată, ea iradiind mult mai puţin freamăt carnal decît celelalte două. Jocul ei ritualic, cu o suavitate care o apropie mai mult de Mira, este deosebit de dezlănţuirea mişcării convulsive din jocul Nonei sau de fuga defulatoare pe cîmp a Ivancăi. O esenţă unică leagă în taină cele două cupluri : Popa şi Luca caută să se vindece de sine prin fremătare spirituală, Nona şi Ivanca prin fremătare carnală. Ele sînt parcă întruchipări ale energiei daimonice ale unor *Urmutter* goetheene şi se înscriu tot în favoarea pledoariei blagiene pentru firescul organic. Mira are ceva din temperamentul vulcanic al Nonei dar şi ceva din cuminţenia Zemorei. Rîsul ei nu este întotdeauna copilăresc, iar şăgălnicia ei ascunde o putere interioară deosebită. Iubind-o, Manole intuieşte în ea amestecul de apă şi foc care garanta soliditatea prin care trupul ei trebuia să anime edificiul.

Rămîne să subliniem abilitatea autorului în construirea Doamnei din *Cruciada copiilor*. De unde la început ea cere uciderea lui Teodul, cel care îi instigase copilul, în final ea se vede pusă în situaţia de a apăra capul aceluiaşi şi aceasta tot pentru a-l apăra pe Radu. Conflictul este dublat de cel dintre Doamnă (văzută acum ca regină) şi restul cetăţii care cerea uciderea călugărului. Situaţiile în care este pusă, oscilaţiile prin care este obligată să treacă, amestecul de luciditate şi pasiune, de diplomaţie şi orbire afectivă o fac un personaj de mare interes, care pe nedrept nu a intrat în discuţiile asupra eroinelor de seamă ale dramaturgiei româneşti.

Axa construcţiilor dramatice care garantează potenţele scenice de a fi ale textului este dată în cazul lui Blaga în primul rînd de natura limbajului [8]. O analiză a semnificaţiilor acestuia ar constitui ea însăşi subiectul unui studiu aparte, care ar depăşi limitele de faţă. Ne vom ocupa doar de textura scenică elaborată de Blaga, de suportul conflictual şi situaţional pe care acesta îl construieşte, pentru ca ritualitatea limbajului şi natura dilematică a personajelor să se poată manifesta cu maximum de percutanţă.

Între spectaculos (elementele de tehnică scenică vizînd « şocarea » spectatorului) şi spectacular (coeficientul de scenicitate garantat de trăsăturile tematice şi de cele psihologice), teatrul lui Blaga se realizează mai ales în cea de-a doua ipostază : atunci cînd spectaculosul (apariţiile de vis ale eroului din *Zamolxe* şi *Ivanca* şi taina care învăluie naşterea şi pieirea lui Avram Iancu) încearcă să explicitezе substanţa textului, asistăm la forme hibride ori gratuite. Elementul spectacular, însă, de mare complexitate la Blaga, comportă o discuţie aparte în ceea ce priveşte teatrul poetic, forma cea mai primejduită de a fi lipsită de ceea ce se numeşte coeficient de spectacularitate. Paradoxal, Blaga reuşeşte în *Zamolxe* să ofere un *model* de teatru poetic (asemănător în multe privinţe cu teatrul claudelian) adică un text de idei, care este totuşi de o vădită scenicitate. Sinteză a celor două tipuri de conflict — epic şi liric — dramaticul reprezintă acţiune dinamizată de non-acţiune. Eveniment generat şi susţinut de cuvînt. Inserţia liricului, a staticului, aduce pe de-o parte importanţa esenţială a monologului, pe de alta o problematică individuală, ceea ce în epică nu reuşeşte decît proza de tip introspectiv. Inserţia epicului, a succesivităţii dinamice, aduce dramaticului personajele şi relaţiile ce se stabilesc între acestea. Circumscriind evenimentul într-un context (fabula) dramaticul acţionează cu o lege a epicului. Dacă poezia este centrare pe cuvînt, iar epica este, în principal, centrare pe faptă, teatrul este cuvînt care activează relaţiile, staticul fiind tocmai elementul dinamizator. *Zamolxe* este, cum spuneam, un model de construcţie în care cuvintele nu devin balast sau piedică dinamicii scenice, deşi ele au în ultimă instanţă rostul funda-

[8] Cf. Al. Paleologu (op. cit. p. 47) : « O problemă deosebit de grea şi de importantă este în acest teatru cea a rostirii cuvîntului. Cuvîntul are aici ⟨...⟩ o pondere şi o putere ce exced simpla lui funcţie comunicativă şi o valoare de incantaţie ceea ce nu înseamnă firesteca poate fi neglijat sau alterat înţelesul literal. În acest teatru trebuie să manifeste, să exprime şi glasul şi trupul şi întregul ansamblu material al scenei ... ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mental. Să ne explicăm. Piesa este construită triadic : trei acte cu cîte trei scene fiecare. Acțiunea este centrată pe semnificațiile unei singure personalități, Zamolxe, care apare aproape în totalitate singur sau necunoscut de ceilalți. Ritmul acțiunii este punctat de greutatea celor trei monologuri așezate în punctele nodale ale acțiunii, cîte unul în fiecare act (I-1 ; II-2 ; III-2). Ne aflăm în fața unui dialog, implicit sau explicit, între individ și colectivitate, compozițiile servind perfect tematica. Cel dintîi monolog care deschide piesa este nucleul sugestiv, fiindcă tonul său înfrigurat proiectează dintr-o dată o aură drmatică asupra acțiunii. Alternanța dialog-monolog (corespunzînd raportului epic-liric) conferă lucrării un ritm interior precis, în care staticul alternează sugestiv și penetrant cu dinamicul. În cazul lui *Zamolxe*, Blaga atinge perfecția sa *tehnică* dramatică, *Meșterul Manole* fiind suprema realizare *problematică*. *Zamolxe* are o ritmică asemănătoare ritmului tragodic elin : de la monologul lui Zamolxe care deschide piesa — stare de încordare — trecem deodată la dialogul ostașilor și scena linșajului (dramatismul interior exteriorizîndu-se). Apoi scena Vrăjitor-Mag, scenă de un dinamism potențial, o încordare a staticului, pregătind, prin ritmica incantatorie, dinamica scenei în care Ciobanul va fi supus ritualului amăgitor. În continuare apare scena culegătorilor, cu un ritm domol, pregătind însă explozia jocului bachanal. După frenezia acestuia apare din nou Zamolxe singur, ca o a doua față a aceleiași firi, contrabalansînd prin meditația tragică jocul catharctic dinainte și pregătind atmosfera necesară apariției celor trei năluci. După aceasta, dialogul dintre Mag și Cioplitor, în atmosfera calmă, totuși fulgurantă, a serii, o corespondență a stării anterioare, care va trece apoi în dialogul Cioplitor-Zemora. Ritmul se amplifică apoi, în scena dintre Mag și Zamolxe (nucleul tensional al piesei) după care din nou ritmul se încetinește, în scena hieratică a adorării statuii, pentru ca totul să răbufnească în final, odată cu uciderea eroului.

Iată, deci, o alternanță perfectă, care este la antipodul teatrului « pentru lectură ». Fiecare act are nucleele sale tensionale, care împing acțiunea, conferindu-i alte semnificații : monologul lui Zamolxe, uciderea ostașului, decizia Magului și apariția Ciobanului, în primul act ; în al doilea, dansul orgiastic și vedeniile lui Zamolxe, iar în ultimul, scenele Zamolxe-Zemora, Zamolxe-Mag și finalul. Desele răsturnări de planuri (uciderea neașteptată a ostașului. hotărîrea Magului, căderea acestuia, incendiul cetății, revenirea lui Zamolxe, moartea sa) dau piesei un ritm alert, care nu știrbește însă cu nimic gravitatea rostirii și curgerea ritualică, aproape prestabilită, a întîmplărilor. Numai finalul este nerealizat din punct de vedere dramatic, convertirea poporului find prea bruscă, nepregătită. Este suprinzător că tocmai piesele acuzate de un coeficient de scenicitate redus sînt socotite a fi cele mai reușite creații ale dramaturgiei blagiene. Este sigur că « în general forma dramatică nu constituie o dovadă a posibilității unei interpretări scenice »[9], însă la Blaga, atunci cînd mizează totul pe cuvînt *(Zamolxe, Meșterul Manole)*, structura spectaculară vine aproape de la sine, încadrarea ritualică a replicilor fiind suportul ideal al acestora. Atunci cînd poetul mizează în egală măsură *(Tulburarea apelor, Cruciada copiilor)* sau într-o măsură mai mare *(Daria, Fapta, Ivanca)* pe acțiune, creează forme hibride și obositoare, dat fiind că urmărește niște evoluții psihologice cu neputință de redat în cadrele specifice ale teatrului. Atunci cînd poetul face pasul către teatru, el se îndreaptă cu precădere către tragedie sau dramă. Aceasta datorită conflictului dominant interior și necontenitei dorințe de exteriorizare. Poeticul, egal cu dramaticul, în antichitate, « ocupă o poziție intermediară între eveniment și idee, între exemplu și precept, între ritual și vis »[10], simbolizîndu-se la puterea a doua în montura dramatică. Obiectivîndu-se într-o măsură mai mică sau mai mare în cadrele teatrului, poeticul se încarcă de simbol și nodul conflictual individual se divide, metamorfozîndu-se în aceeași sferă, însă. Accentul pe cuvînt nu-și află în teatru virtutea ideală decît în cadrul pieselor cu caracter ritualic, lucrări care vizează reconturarea atmosferei originare a teatrului. De aceea ritmul dramatic este potențat în cea mai mare măsură de ritmul gramatic, al replicilor. Din acest punct de vedere, ritmul « ondulat » al piesei *Zamolxe*, alternanța static-dinamic aproape cu savanterie demonstrativă construită de Blaga dovedește că acesta era sigur de faptul că singur verbul nu poate garanta scenicitatea lucrării.

Meșterul Manole va beneficia de cîștigul tehnic al lui *Zamolxe*, putînd să deplaseze accentul pe dominantele profund interioare. Dacă ar fi să aplicăm schema caracterelor dramei de idei

[9] B. Tomașevski, *Teoria literaturii-Poetica*, București, 1973, p. 293.

[10] N. Frye, *Anatomia criticii*, București, 1972, p. 303.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

stabilită de Gassner, vom fi surprinşi constatînd că ea se aplică aproape în întregime teatrului blagian[11]: « pasionalitatea ascunsă » o aflăm fie ca atare, fie sub forma daimoniei energetice, la mai toate personajele, « densitatea atmosferei » caracterizează toate produsele dramatice ale lui Blaga, densitate venită din abila alegere a timpului conflictual, apoi « tensiunea aşteptării » care se leagă de presimţirea morţii în *Zamolxe*, *Meşterul Manole*, *Cruciada copiilor*, efect şi cauză concomitent pentru densitatea atmosferei fiind şi « forţa dialogului », precum şi buna dozare simbolică a replicilor. Schema lui Gassner se poate îmbogăţi în cazul de faţă cu problematica spaţiului închis, procedeu folosit aproape întotdeauna în teatrul de idei, de la tragicii greci şi pînă la Ibsen, Sartre, Cehov, Strindberg, Beckett etc. Spaţiul închis este prin excelenţă potrivit acestei forme dramatice, încărcînd atmosfera, grăbind dezvăluirile conflictuale şi propulsînd finalurile dramatice.

Într-un astfel de spaţiu închis se află Manole cu meşterii. Locul închis este un loc al creaţiei, precum Edenul. Spaţiul închis este locul hotărîtor unde este încercată puterea eroului, prin aglomerarea labirintică de pasiuni, conflicte şi fapte. Clipa următoare zidirii este şi clipa în care zăgazurile interioare se rup şi Manole începe să alerge furibund, cerînd în neştire « loc, îmi trebuie loc » (Act. IV, 4). Aceeaşi dorinţă de scăpare o aflăm şi la Popa, care pleacă în lume odată cu jertfa Moşneagului şi tot o evadare aflăm şi la Luca. Spaţiul închis este la mijloc de intrare şi ieşire: cei ce vin (Mira, Bogumil, Nona, Moşneagul, Teodul, Ivanca) sînt cei care străpung, care tulbură apele; cei care pleacă (Mira, Nona, Moşneagul, Teodul) sînt cei prin care conflictele îşi capătă o rezolvare. Cînd cei dinăuntru nu îşi află scăparea, aşa cum o află Popa şi Luca, ei se sinucid (Manole, Daria) sau rămîn cu totul pustii după consumarea evenimentelor (Doamna, Filip). Raportul credinţă-religie îşi află în spaţiul închis un loc ideal de manifestare. Elementele prin care Blaga potenţează substanţa tragică sînt modificările aduse sursei de inspiraţie *(Zamolxe)*, inversiunea conflictuală *(Cruciada copiilor)* şi presimţirea jertfei, de care am vorbit. Faptul că Zamolxe se retrage silit şi nu de bunăvoie, spre iniţiere, cum susţin izvoarele antice, conturează dintr-o dată conflictul piesei. Alături de modificări firesti ale sursei de inspiraţie, cum ar fi eliminarea episodului cu porcarul şi a invocării pentru oprirea Mirei, faptul că Manole ştia de la început că va fi nevoie de o jertfă, eliminarea zborului din final şi faptul că nu trufia îi aduce lui Manole moartea sînt schimbări care conferă greutate conflictului şi, implicit, piesei. Inversiunea conflictuală este un alt procedeu, folosit în construirea dilematicii interioare a Doamnei din *Cruciada copiilor*, iar presimţirea jertfei este un element esenţial în potenţarea substanţei tragice: Zamolxe porneşte înspre cetate şi atît apariţia celor trei năluci cît şi scenele în care spectatorul ia act de planurile Magului, sînt elemente care sporesc dramaticul. Nu altfel se întîmplă în cazul Mirei, care — inconştient — aduce în discuţie tocmai o eventuală dispariţie a sa (« ...Dar cel puţin turlele, turlele s-ar ridica atunci mai subţiri, cerîndu-mă înapoi cerului... », Act I,3). Deşi mai voalat, o prefigurare a morţii eroului aflăm şi în vorbele Ilenei (Act. I,1 — *Cruciada copiilor)*: « Radule, de la o vreme pierzi toate jocurile ».

Abilitatea cu care operează Blaga în registrul spaţiului închis se revelă şi în relaţiile stabilite între cei ce vin în acest spaţiu şi *cei ce ştiu*. Dacă despre cei dintîi am vorbit, să ne oprim asupra celor din urmă, care sînt Găman, Ghebosul, Al Şaselea, Bogumil şi Ghenadie. I-am numit cei ce ştiu, pentru că ei sînt, parcă, umbre ale eroului, « chipuri » ale acestuia (Găman, Ghebosul), hotărîtori de destine (Bogumil), simplu *raisonneur* (Ghenadie) sau făpturi opuse eroului, dar care înţeleg cel mai bine menirea acestuia (Al Şaselea). De regulă aceştia apar foarte puţin în scenă, dar întotdeauna în momentele de maximă importanţă. Aşa este Găman, energia latentă, dar mereu în stare de a izbucni, a pămîntului şi a cărui intervenţie, la începutul şi la finalul *Meşterului Manole*, se face ca un contrapunct simbolic. Al Şaselea zidar (care are asemănări cu Iuda) este singurul care poate face pereche cu Manole. El ascultă un timp de glasul raţiunii şi încearcă să evadeze, dar, bolnav de acelaşi vis ca Manole, se va întoarce. Ceea ce îi cere el în final Meşterului (« Manole eu te-am urît şi te-am iubit mai mult decît oricare ⟨...⟩ pune-ţi încă o dată mîna asupra mea, ca atunci cînd am voit să plec şi n-am putut ! », Act. V,3) echivalează cu dorinţa de a fi rezidit, ctitorit în legea celui care, cum spune Găman, fusese « chemat spre alt tărîm unde huma este albastră » *(ibidem)*. Dacă Găman ştie de unde vine şi cine este Manole, Al Şaselea intuieşte. Ambele condiţii

[11] G. Gassner, *Formă şi idee în teatrul modern*, Bucureşti, 1972, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le întruchipează Ghebosul, care are, în finalul din *Zamolxe*, acelaşi rol explicativ al lui Găman şi care îl dispreţuişte şi venerează, în acelaşi timp, pe profet. Din păcate, Blaga nu a speculat mai mult figura acestui « marcat », care, ca şi Ioana Zănatica rămîne totuşi un personaj schematic.

Găman şi Ghebosul, ca şi Al Şaselea zidar, sînt cei care concluzionează, în timp ce Bogumil şi Ghenadie sînt cei care îndeamnă. De la Bogumil porneşte impulsul acelui « nu se poaţe altfel », de la Ghenadie porneşte îndemnul Doamnei la chibzuinţă. Bogumil este un Manole neputincios, fără dimensiunea daimonic-creatoare a acestuia, la fel cum Ghenadie reprezintă raţiunea înţeleaptă, care ştie că nu se poate împotrivi impulsurilor afective ale Doamnei. Toate aceste personaje « secundare » au o funcţie constatativ-impulşatorie, fiind cercul de oţel din jurul eroului, dublînd cercul de foc şi păstrînd intactă intensitatea arderii. Am insistat asupra lor tocmai în scopul de a sublinia voinţa de sistem dramatic a lui Blaga, preocupat de construcţia unitară a desfăşurărilor conflictuale.

Pentru o fire poetică, adică esenţialmente conflictuală, teatrul este una din formele cele mai importante de abolire a dezechilibrului, prin transgresarea coordonatelor acestuia asupra ipostazierilor de sine care sînt personajele. În cazul lui Blaga, dincolo de una sau alta din tezele care au constituit pentru autor substratul lucrărilor dramatice, esenţială rămîne capacitatea sa de ordonare a elementelor dramatice în *serii* de conflicte-temă, în *serii* tipologice şi *serii* de procedee spectaculare. O capacitate de reală importanţă în decodarea tipului de limbaj interior blagian, aflat sub semnul unui romantism clasicizat. « Orice clasicism — spune Eugenio d'Ors [12] — fiind prin esenţă intelectualist este prin definiţie normativ şi autohton. Şi reciproc, pentru că orice baroc este vitalist, el va fi ca atare libertin şi va traduce un abandon, o veneraţie în faţa forţei ⟨...⟩ Sensul cosmic al barocului s-a dezvăluit pe de-a-ntregul în vocaţia sa eternă pentru peisaj şi pentru folclor". Blaga între aceste două stări se află şi din această perspectivă el se arată ca un romantic sudat pe echilibrul organic clasic, aşa cum în fond se autodefinea romantismul incipient, cel al fraţilor Schlegel şi al lui Goethe. Întîlnirea cu expresionismul — a cărei importanţă a fost mult exagerată în cazul de faţă — nu a însemnat, credem, decît găsirea unor motivaţii dramatice.

Faptul că am putut opera cu serii de conflicte, personaje şi rezolvări dramatice, cu structuri omogene dovedeşte existenţa unui sistem dramatic extrem de puternic şi unitar, din păcate mult văduvit, atît de interpretările critice, cît şi de cele teatrale.

COORDONNÉES DE LA DRAMATURGIE DE LUCIAN BLAGA

RÉSUMÉ

La présente étude est un essai de systématisation des données qui justifient l'abord du théâtre de Lucian Blaga comme un *système dramatique* solidement structuré, ayant une unité certaine dans sa diversité, et non comme un nombre de simples essais d'un poète de grand talent. En poursuivant les *constantes thématiques* (le rapport de l'individu avec le dilemme du propre moi, le conflit entre celui-ci et la limite vue en tant que limite ontologique, dogmatique et sociale), les *constantes psychologiques* (les héros dominés par des instincts faustiques, des tempéraments dionysiaques dont l'harmonie intérieure se rétablit dans la délivrance de soi par le suicide ou par le retour à l'humanité) et les *constantes spectaculaires* (l'utilisation de l'espace fermé comme lieu de débat des problèmes, l'utilisation de personnages-symboles, la transformation inattendue des centres de tension, etc.), en poursuivant, donc, toutes ces constantes, l'auteur relève la cohésion spirituelle et la force de suggestion dramatique des ouvrages. Le théâtre de Lucian Blaga se présente comme une valeur indépendante et point comme un simple pendant de la poésie ou de la philosophie de l'auteur, tel que plus d'une fois il a été compris jusqu'à ce jour.

[12] *Barocul*, Bucureşti, 1971, p. 199.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RELAŢII DE DETERMINARE INSTITUITE LA NIVEL FORMAL ÎNTRE TEXTELE POETICE ŞI CELE MUZICALE ALE CICLULUI DE LIEDURI OP. 15 «SEPT CHANSONS DE CLÉMENT MAROT» DE GEORGE ENESCU

de SPERANŢA RĂDULESCU

Aşa cum transpare din titlu, paginile de faţă vor încerca revelarea unor raporturi de determinare care se instituie la nivelul formei între poezia şi muzica liedurilor enesciene op. 15, cu sublinierea specială a relaţiilor vers-melodică. Nivelul semantic — în principiu ignorat din motive care vor fi expuse la locul potrivit — va fi invocat numai în situaţiile în care va oferi explicaţia unor congruenţe sau, dimpotrivă, incongruenţe structurale dintre textele poetice şi muzicale asociate.

Poemele lui Clément Marot preced cu aproape patru secole lucrările camerale enesciene [1]; este deci evident că raporturile de determinare investigate sînt orientate de la vers către muzică. Aceasta este şi raţiunea pentru care prezentul demers analitic va debuta prin examinarea textelor poetice, continuînd apoi cu semnalarea eventualelor implicaţii ale structurii lor în plan muzical.

Înainte de a trece la abordarea liedurilor din perspectiva propusă, autorul consideră oportună formularea unor observaţii generale, în măsură să faciliteze comprehensiunea acestora.

★

Liedurile op. 15 de G. Enescu sînt prezentate — în emisiunile radiofonice sau programele de sală ale recitalurilor — sub titluri inexacte: *7 cîntece pe versuri de Clément Marot* sau *7 lieduri pe versuri de C. Marot*. În fapt, denumirea lor corectă, înscrisă în prima pagină a partiturii*, este: *Sept chansons de Clément Marot* — şapte cîntece *de* C. Marot. Termenul de *chanson* vizează deci poemele marotiene şi nicidecum creaţiile compozitorului; traducîndu-l prin *lied* se comite o altă eroare, constînd în deplasarea referentului său de la forma textelor poetice către forma pieselor muzicale enesciene.

Noţiunea de *chanson* are două accepţiuni principale, vehiculate de teoria literaturii şi respectiv muzicologie. a) În primul rînd, ea se referă la un ansamblu de specii poetice proprii evului mediu şi Renaşterii (secolelor IX—XVI): chanson courtoise, chanson balladée, de geste, d'histoire, populaire, à toile; b) în al doilea rînd ea denumeşte speciile muzicale (pluri-)vocale sau vocal-instrumentale constituite în legătură cu cele dintîi. În secolul al XVI-lea, termenul are o nuanţă specială, desemnînd a') totalitatea poemelor lirice precum şi b') «la quasi-intégralité de la littérature musicale profane à plusieurs voix égales ou mixtes sur paroles françaises»[2]. În mod evident, titlul ciclului de lieduri op. 15 este orientat către primul sens (a), mai exact către poemul liric «chanson courtoise».

* Enesco. *Sept chansons de Clément Marot*, op. 15, Ed. d'Etat pour la littérature et l'art, Bucarest, 1956, 25 p.

[1] Cu excepţia *chanson*-ului *Languir me fais* ... (1525), poemele lui C. Marot (1495—1544) sînt nedatate; se poate presupune însă că ele au fost scrise în deceniile 2—5 ale secolului al XVI-lea. Liedurile enesciene au fost compuse în 1908.

[2] *La Musique*, vol. I, Paris, 1965, cap. «La Polyphonie profane», p. 136.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26. P. 55—73, BUCUREŞTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Constituită în poezia franceză sub influența *canso*-ului provensal, *la chanson courtoise* — în accepțiunea a) — este cultivată intens pînă către sfîrșitul veacului al XIII-lea; este apoi treptat abandonată în favoarea altor specii lirice, dar prezentă în literatură pînă pe la mijlocul secolului al XVI-lea, cînd este cizelată pînă la perfecțiunea formală și expresivă de către însuși C. Marot; în fine, *la chanson courtoise* revine vremelnic în actualitate în secolul al XVII-lea (în așa-numita lirică marotiană) și în secolul al XIX-lea istoricizant.

Ca și alte specii lirice franceze *(rondeau, balet, ballade, lai, virelai)*, *la chanson courtoise* se cristalizează și evoluează în simbioză cu muzica. Este cunoscut faptul că pînă în secolele XIII—XIV (epocă în care *chanson*-ul își delimitase deja sfera tematică și adoptase o schemă formală generală proprie) poezia se vehiculează oral exclusiv prin muzică, autorul versurilor identificîndu-se cel mai ades cu compozitorul [3]; de unde rezultă că, întrucît pînă la un moment istoric dat nu se poate vorbi cu suficient temei despre preexistența unuia din texte (poetic sau muzical) față de celălalt, raporturile de determinare la nivel structural între vers și muzică sînt biunivoce [4].

Către finele epocii poeziei cavalerești (a trubadurilor și truverilor), funcția de compozitor începe să se disocieze și să se individualizeze treptat față de cea de poet, fapt care atrage modificarea raporturilor mutuale vers-muzică. Căpătînd atributul anterioritățiii, textul poetic se erijează tot mai mult în factor determinant în raport cu cel muzical [5]. Nu trebuie însă uitat că *la chanson courtoise* — ca specie lirică (a) — și-a conturat și precizat structura formală generală cu mult înainte de emanciparea de muzică; drept urmare, în această structură sînt încrustate influențele, presiunile exercitate asupra sa de către componenta muzicală a manifestării artistice sincretice [6].

La chanson courtoise se articulează în strofe cu structuri similare sau identice, asociate de regulă unei unități muzicale relativ invariabile. Strofa conține 6 pînă la 12 versuri izo- sau heterometrice, cu dimensiuni și desinențe variate, combinate liber. Arhitectura sa globală este însă în linii mari prestabilită, fapt care justifică considerarea *chanson*-ului ca poezie cu formă fixă. Strofa evidențiază două secțiuni mari: *le front* și *la queue*. Cea dintîi cuprinde 4—6 versuri și se subdivide în alte două grupuri egale sau aproximativ egale, denumite *pieds* (picioare): *l'ouvert* și *le clos*. Grupul *ouvert* se execută pe o linie melodică manifestînd o cadență suspendată, deschisă (de unde și denumirea sa); grupul *clos* reia această linie, acordîndu-i însă o cadență definitivă, închisă. *La queue* subsumează o melodie continuă, diferită de cea a picioarelor care compun *le front* [7].

	LE FRONT	LA QUEUE
text poetic	a b a b	b a b b . . . .
melodie	$ABAB_{var.\ cadențial}$	CDEF . . .

unde: literele minuscule simbolizează versurile cu anumite tipuri de rimă iar majusculele unitățile muzicale (melodice) care le corespund.

Poemul se încheie printr-o secțiune *envoi* — din punct de vedere structural un fragment strofic — prin care autorul își dedică versurile unei nobile doamne, iar uneori chiar *chanson*-ului însuși.

Numărul de strofe constitutive este teoretic nelimitat; identitățile și similitudinile pe care acestea le relevă se pot manifesta numai în anumite planuri.

În limitele destul de largi ale schemei formale descrise mai sus, s-au conturat în secolele XV—XVI cîteva tipare strofice mai riguros determinate:

a_8 b_8 a_8 b_8 b_8 c_8 b_8 c_8 *(huitain*-ul octosilabic)

a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} b_{10} c_{10} c_{10} d_{10} c_{10} d_{10} *(dizain*-ul decasilabic, care poate funcționa și ca *dizain* octosilabic)

[3] Ultimul mare poet-compozitor francez a fost Guillaume de Machault (1300—1377).

[4] În *Traité de versification française* (Paris, 1965), Th. Elwert afirmă clar că nu numai muzica, dar și poezia s-a acomodat la nivel formal în vederea conviețuirii simbiotice armonioase cu cea dintîi. El consideră astfel că structura strofică a poeziei franceze se explică atît prin imitarea unor modele antice cît și prin plierea în fața unor exigențe de ordin muzical.

[5] Aceasta nu înseamnă însă că, începînd de la un moment istoric dat, implicațiile în plan structural se orientează exclusiv de la poezie către muzică. Bunăoară, în secolul al XVI-lea — epoca de aur a *chanson*-ului polifonic francez — în literatură se impune poemul monostrofic, datorită (între altele și) comodității tratării sale muzicale.

[6] Spre exemplu, identitatea sau evasiidentitatea la nivel structural a strofelor *chanson*-ului s-a impus ca o consecință a faptului că acestea sînt puse în corespondență cu o unitate melodică unică.

[7] Schema formală de mai jos a fost desprinsă din capitolul «La Polyphonie profane» a lucrării enciclopedice citate *La Musique* și confruntată — în vederea verificării corectitudinii — cu schemele formale similare și informațiile culese din volumele: *Histoire de la musique I. Dès origines à J.S. Bach.* Sous la direction de Roland Manuel, Paris, 1960 și *Traité de versification française.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unde: minusculele simbolizează versurile cu anumite tipuri de rimă iar indicele cifric — numărul de silabe conţinute de vers.

Unele dintre aceste tipare strofice au capacitatea de a se institui în poeme independente — *chanson*-uri monostrofice în care secţiunea *envoi* este absentă.

În vederea alcătuirii ciclului de lieduri op. 15, Enescu a desprins din creaţia marotiană 6 chanson-uri (între care unul cu refren) şi un rondeau [8]. În partitura compozitorului, poemul (şi liedul) nr. 3 — *Aux Damoyselles*... — apreciat de noi drept chanson cu refren, poartă indicaţia de rondeau (notată, probabil, chiar de către poet) [9]. Dar, indiferent dacă poemul nr. 3 este sau nu un rondeau, este cert că muzicianul şi-a permis cel puţin o derogare de la titlu. Ignorăm motivele reale ale acestei abateri; presupunem însă că Enescu a avut în vedere sensul special revelat de noţiunea *chanson* în secolul al XVI-lea: acela de poem liric cu formă nespecificată (a').

Rondeau-ul — la origine un cîntec de joc executat în cerc — s-a precizat ca specie poetică în secolul al XIII-lea. Modificările consistente pe care le-a suportat în decursul istoriei sale la nivel formal au determinat conturarea a trei tipuri principale de rondeau, prezentînd două trăsături comune: construcţia bazată exclusiv pe două rime şi existenţa unui refren, reluat la sfîrşitul părţilor sale mediană şi finală. Primul tip, denumit *rondel* — specific secolelor XIII—XIV — conţine pînă la 24 de versuri şi dispune de un refren cu dimensiuni variind între 1 şi 5 versuri. Cel de-al doilea — *rondeau*-ul secolului al XV-lea — evidenţiază trei secţiuni, utilizează ca refren primele două versuri ale poemului şi îşi reduce proporţiile generale la 13—16 versuri. În fine, *rondeau*-ul secolului al XVI-lea — considerat drept clasic — adoptă versul decasilabic, se fixează la 13 versuri izometrice (15, considerînd şi refrenele) grupate în trei strofe a cîte 5, 3 şi respectiv 5 versuri şi foloseşte drept refren (denumit în epocă *rentrement*) primul hemistih al versului iniţial.

FORMA RONDEAU-ULUI CLASIC

a a b b a a a b R a a b b a R

(unde: R este refrenul tetrasilabic).

După 1550, *rondeau*-ul începe să se încline în faţa altor specii lirice, revenind în actualitate pentru perioade scurte în epoca clasică şi apoi în cea romantică.

În prima jumătate a secolului al XVI-lea, *chanson*-ul muzical (în accepţiunea b'), bine individualizat faţă de genurile similare ale literaturii flamande, italiene, germane şi engleze, traversează — prin creaţia compozitorilor Janequin, Sermisy, Passereau — perioada sa de glorie, « *l'époque d'or* ». Caracteristicele sale majore sînt: scriitura plurivocală polifonic-imitativă, cu tendinţe pronunţate către omofonizare, melodica simplă şi vioaie, de factură populară, cu formule melismatice economic întrebuinţate, aproape exclusiv în finalurile de frază, structură ritmică de complexitate redusă, oarecum stereotipă. Poemele care stau la baza *chanson*-urilor — în majoritatea cazurilor scurte: catrenuri, *huitain*-uri sau *dizain*-uri octo- sau decasilabice — sînt scrise cu intenţia expresă de a fi transpuse în muzică. Între 1525 şi 1550 s-a compus şi tipărit o cantitate impresionantă de *chanson*-uri polifonice, pe versurile unor poeţi contemporani sau predecesori. Se pare însă că producţia lirică a fost încă mai abundentă; aşa se explică faptul că nici chiar creaţia lui C. Marot — poetul parizian « *en vogue* » al timpului — nu a fost integral sonorizată [10].

Este posibil — şi chiar probabil — ca Enescu să fi revăzut, înainte de redactarea ciclului de lieduri op. 15, o parte a literaturii corale franceze a secolului al XVI-lea, pentru a desprinde şi prelua unele particularităţi melodice slujind reconstituirii aluzive a atmosferei generale a epocii. Nu vom insista asupra acestui aspect, marginal în raport cu obiectivul principal al prezentului text; considerăm însă că ipoteza poate fi susţinută cu argumente de ordin muzical.

Efectuarea unor corecte analize asupra poeziilor marotiene ne-a obligat să consultăm o seamă de lucrări de specialitate referitoare la limba şi sistemul de versificaţie în vigoare în perioada

[8] Considerăm că o cercetare vizînd evidenţierea volumelor de versuri consultate de compozitor în perioada premergătoare creării liedurilor ar permite desprinderea criteriilor pe baza cărora el şi-a operat selecţia.

[9] Va reieşi, în urma lecturii paragrafelor următoare, că existenţa şi poziţiile refrenului şi construcţia bazată pe două rime a poemului (3) pledează pentru aprecierea sa ca *rondeau*; în timp ce dimensiunile generale ale poeziei precum şi structura disilabică a refrenului sînt tot atîtea elemente care ne permit să optăm pentru forma *chanson* cu refren.

[10] O bună parte a creaţiei marotiene a beneficiat de tratarea muzicală a compozitorului celui mai reputat al epocii — Clément Janequin.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prerenascentistă şi renascentistă [11]. Parcurgerea acestora ne-a permis formularea constatărilor de mai jos.

Limba începutului de secol al XVI-lea se plasează la confluenţa dintre franceza mijlocie (le français moyen, secolele XIV—XV) şi franceza modernă [12]. În plan lexical, fonologic, gramatical şi semantic (şi implicit şi în plan ortografic) ea prezintă deosebiri destul de consistente faţă de franceza actuală, deosebiri care se exprimă — după cum e şi firesc — şi la nivelul limbajului poetic şi al versificaţiei. Competenţa noastră filologică ne împiedică să abordăm analitic nivelul lingvistic (cel semantic inlusiv) al poemelor marotiene; considerarea acestuia ar reclama o specializare foarte severă în domeniul francezei literare a perioadei prerenascentiste. În consecinţă, demersul nostru se va orienta numai asupra problemelor de prozodie, versificaţie, rimă şi arhitectură globală — cu alte cuvinte asupra aspectelor care particularizează limbajul poetic — , considerînd, pe de o parte, că acestea ne mai sînt accesibile, iar pe de altă parte, că implicaţiile lor în plan muzical sînt mai puternice, mai evidente şi mai semnificative [13].

Sistemul de versificaţie propriu limbii franceze — vechi şi moderne — este fondat pe accent, o particularitate prozodică care se manifestă prin sporirea intensităţii, dar şi prin augmentarea duratei şi eventual modificarea cu sens ascendent a înălţimii silabei reliefate. Accentele limbii franceze îndeplinesc o dublă funcţie : culminativă şi demarcativă, la nivelul cuvîntului şi al frazei[14]. Ele se disting şi ierarhizează pe baza intensităţii lor relative. Accentele principale ale unităţilor lexicale — denumite în mod tradiţional tonice — se plasează pe ultimele silabe ale acestora.

În poezia franceză, jocul dinamic al accentelor cuvintelor şi frazelor este corelat (şi în bună măsură subordonat) cu cel (faţă de cel) al accentelor impuse de structura metrică a versului.

Versul este definit de numărul silabelor constitutive şi de poziţia finală a accentului său metric principal. În situaţia în care depăşeşte 8 silabe, el este scindat — prin cezură — în două hemistihuri, sfîrşitul celui dintîi fiind marcat de un al doilea accent principal. Operaţia de evidenţiere a unităţilor prozodice ale versului este fondată pe reguli şi prescripţii cu caracter istoric, acţionînd numai în planul limbajului poetic.

Poezia lirică a primei jumătăţi a secolului al XVI-lea utilizează cu predilecţie două tipuri de vers : decasilabicul şi octosilabicul. Cel dintîi se divide în două hemistihuri inegale graţie cezurii care survine după silaba a patra (foarte rar a şasea) şi prezintă două accente principale (pe silabele 4 şi respectiv 10) şi unul pînă la trei secundare, cu plasament variabil, coincidente cu unele accente tonice ale cuvintelor care îl alcătuiesc. Octosilabul este un vers fără cezură, dispunînd deci de un singur accent principal; nu este exclusă însă decuparea sa în două sau chiar trei secţiuni egale (4 + 4) sau inegale (3+5 ; 5+3 ; 2+2+4 etc.).

Cezura este suspensia care punctează articulaţia internă a versului lung. Unităţile metrice pe care le separă corespund unor unităţi sintactice şi semantice în general bine delimitate, închise. După opinia noastră, cezurile pot fi distinse şi ierarhizate în funcţie de forţa cupurilor (în plan sintactic şi semantic) pe care le operează în vers.

Rima este efectul poetic creat de identitatea unor grupuri de foneme aflate în poziţia finală a stihurilor, grupuri care încep cu o vocală accentuată. Versurile — ca şi hemistihurile dealtfel — prezintă două tipuri de « desinenţe », susceptibile de a determina două tipuri corespunzătoare de

[11] Materialele consultate se înscriu în două categorii : a) lucrări de informare generală în probleme de prozodie şi versificaţie : 1) O. Ducrot şi T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972 ; 2) T. Troubetzkoi, *Principes de phonologie*, Paris, 1964 ; 3) A. Martinet, *La Linguistique synchronique*, Paris, 1965 ; 4) *Les Rythmes*, Lyon, 1968 ; b) lucrări de strictă specialitate, referitoare la versificaţia şi prozodia franceză în general şi la cele ale secolului al XVI-lea în special ; 5) Th. Elwert, *Traité de versification française....*, ; 6) M. Grammont, *Petit traité de vesification française*, Paris, 1960 ; 7) H. Morier, *La Césure enjambante et ses rapports avec la mélodie, le tempo, le phonétisme*, în *Phonétique et linguistique romanes*, Tome I, Lyon-Strasbourg, 1970.

[12] Se apreciază în mod convenţional că evenimentul literar care marchează « debutul » francezei moderne este lirica poeţilor Pleiadei : Ronsard (1524—1585), Du Bellay (1522—1560), Remy Belleau (1528—1577), Jodelle (1532—1573), Dorat (1508—1588), Baif (1532—1589) şi Pontus de Thiard (1521—1606).

[13] Examinarea aspectelor neglijate de prezenta cercetare ar putea conduce la rezultate nu numai interesante, dar chiar utile interpreţilor liedurilor enesciene. Vom susţine această afirmaţie printr-un singur exemplu : în franceza începutului de secol XVI, r-ul final al verbelor de grupa I şi a III-a era încă pronunţat, fapt care ar trebui să se reflecte în declamaţia muzicală a versurilor. Or, ascultînd liedurile op. 15 în diverse versiuni interpretative româneşti, ne-am convins că soliştii noştri ignoră acest fapt. Dealtfel, ei intervin în textele poetice şi cu alte modificări nepermise, de natură să « modernizeze » limba, să o apropie de cea a secolului XX.

[14] Vezi N. Troubetzkoi, *Principes de phonologie* ..., cap. I.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

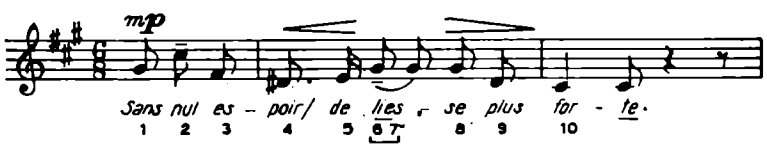
rime : masculină şi feminină[15]. Desinenţa masculină caracterizează silabele terminate prin vocală sau vocală+consoană nepronunţată (ex. : veoir, nudz, estonné etc.). Desinenţa feminină este descrisă de formula : vocală accentuată + (eventual) una sau mai multe consoane + e aton (donne, monde, vraye). E-ul aton, caduc, al desinenţei feminine nu este pronunţat în declamaţie, sau este pronunţat foarte slab ; se consideră totuşi că el formează o silabă, dar că această silabă este neapartenentă la structura versului. În execuţia cîntată, e-ul caduc este întotdeauna tratat ca centru silabic căruia i se atribuie un sunet melodic propriu.

★

STRUCTURA POEMELOR MAROTIENE. IMPLICAŢII ÎN PLANUL STRUCTURII LIEDURILOR

Aşa cum arătam mai sus, versul francez este definit de numărul unităţilor prozodice constituente şi de numărul şi poziţia accentelor principale şi secundare. Discretizarea sa în silabe se efectuează în conformitate cu o seamă de reguli severe, uşor diferite de la epocă la epocă.

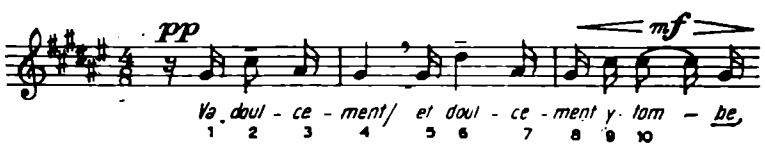
Este de presupus că Enescu — constrîns fiind să întreprindă descompunerea în unităţi prozodice a versurilor marotiene—a cunoscut sau s-a informat în prealabil asupra prescripţiilor în acest sens în vigoare în secolul al XVI-lea. Pentru a verifica această ipoteză, am procedat la decuparea în silabe a stihurilor, confruntînd apoi datele obţinute cu partitura liedurilor [16]. Demersul ne-a condus la constatarea că muzicianul a operat o analiză impecabilă. O singură excepţie : în rondeau-ul *Du conflict en douleur* (liedul nr. 7), silabele 6 şi 7 ale celui de-al cincilea vers sînt, în mod aparent inexplicabil, supuse fenomenului denumit *synerèze* — fenomen constînd în contopirea într-o singură unitate prozodică a două silabe —, fapt care conduce la transformarea decasilabicului într-un vers de nouă silabe :



Ex. 1 (liedul nr, 7, p. 23).

Intervenind cu o modificare minoră în textul enescian — modificare constînd în suprimarea legato-ului de prelungire din măsura care conţine silabele în discuţie — « greşeala » ar fi fost evitată. Este însă probabil că muzicianul va fi depăşit în mod deliberat regula prozodică, urmărind reunirea celor două silabe într-o sincopă de o mare valoare expresivă, o dovadă în acest sens constituind-o repetarea formulei ritmice în rîndul melodic imediat următor. Dealtfel, trebuie precizat că în franceza actuală cuvîntul « liesse » a devenit monosilabic prin transformarea grupului vocalic *ie* în diftong.

Versurile poemelor marotiene sînt izometrice, octo- sau decasilabice, cele din urmă evidenţiind cîte două hemistihuri inegale, articulate prin cezură. Rîndurile melodice subiacente stihurilor decasilabice surprind şi uneori chiar subliniază cezurile mai ample prin respiraţii, pauze sau/şi valori ritmice lungi atribuite sunetelor care le preced :

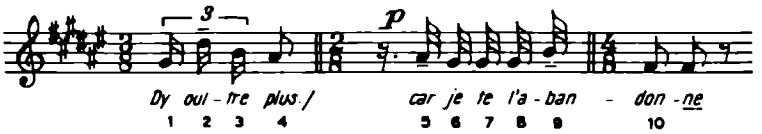


Ex. 2 (liedul nr. 5, p. 14—15)

[15] Utilizăm aici termenul de « desinenţă » cu accepţiunea de secvenţă finală a versului sau hemistihului, susceptibilă de a se angrena în rime.

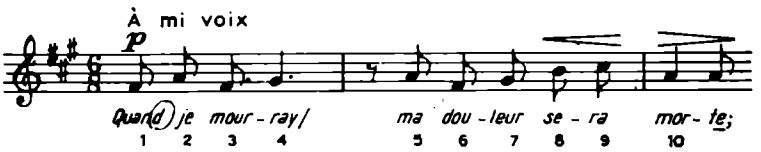
[16] În anexa lucrării — care conţine analizele sumare ale poemelor lui Marot— cifrele plasate sub centrele silabice indică numerele de ordine ale unităţilor prozodice aparţinînd versurilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

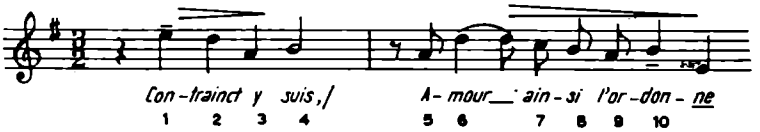


Ex. 3 (liedul nr. 5, p. 15—16)

Cezurile rindurilor melodice sînt dimensionate în raport cu intensitatea cupurilor sintactice şi semantice operate de cezurile corespunzătoare ale versurilor [17]. Spre exemplu, suspensia melodico-ritmică omoloagă cezurii care separă două propoziţii coordonate sau subordonate este foarte bine marcată :

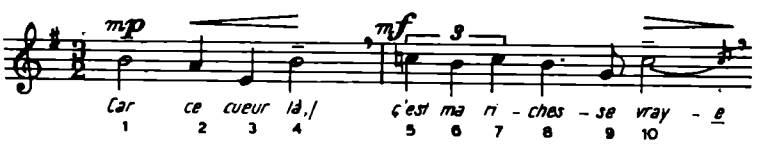


Ex. 4 (liedul nr. 7, p. 24)



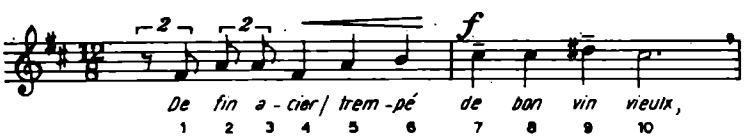
Ex. 5 (liedul nr. 1, p. 2)

Cezura muzicală care marchează detaşarea grupului nominal de cel verbal este de asemenea accentuată :

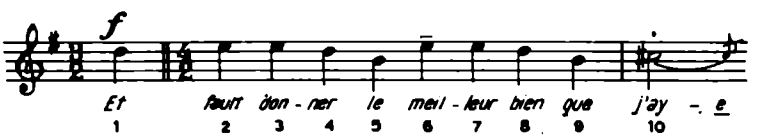


Ex. 6 (liedul nr. 1, p. 2).

Cupurile sintactice dintre substantiv şi atribut sau verb şi complement operate în cadrul versurilor sînt ceva mai slabe, fapt care se repercutează asupra cezurilor rîndurilor melodice subsumate :



Ex. 7 (liedul nr. 6, p. 19)

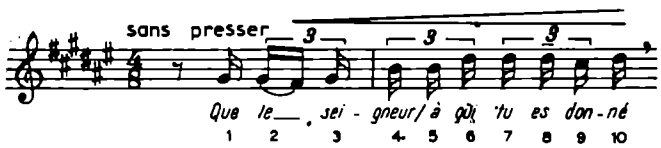


Ex. 8 (liedul nr. 1, p. 3)

[17] Raporturile care se instituie între aceste planuri sînt examinate în profunzime de către L. Prieto, în volumul *Principes de noologie*, Paris, 1966.

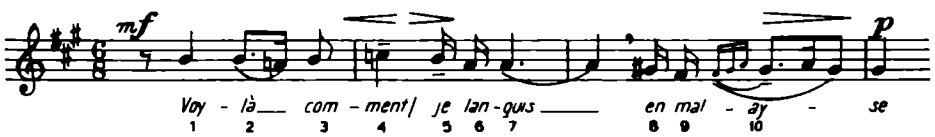
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cezura rîndului melodic din urmă este complet suprimată, fapt care are şi o seamă de alte motivaţii, de ordin strict muzical (poziţia sa în preajma punctului culminant al liedului, deci într-o secţiune tensionată, care nu permite discontinuităţi) sau semantic (intensitatea expresivă specială a superlativului « le meilleur bien que j'aye », care se cere subliniată printr-o modalitate oarecare). Dealtfel, cazurile examinate nu sînt singurele în care cezura — clar evidenţiată de versul decasilabic — este estompată sau chiar anihilată în plan melodic. Suspensiile care nu se impun de la sine, prin forţa cupurilor sintactice şi semantice determinate, sînt adeseori mascate de compozitor, probabil în intenţia de a evita fragmentarea excesivă a discursului şi instituirea unei regularităţi mecanice, obositoare în succesiunea unităţilor poetico-muzicale :

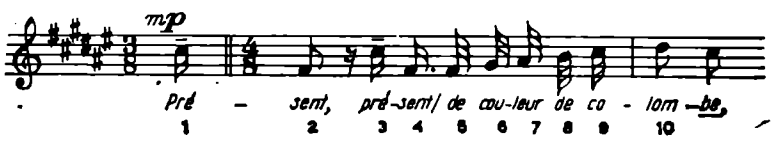


Ex. 9 (liedul nr. 5, p. 16)

Pe de altă parte, urmărind atent articulaţiile sintatic-semantice ale versurilor, Enescu creează momente de respiro şi în poziţii necoincidente cu poziţiile cezurilor :



Ex. 10 (liedul nr. 7, p. 23)

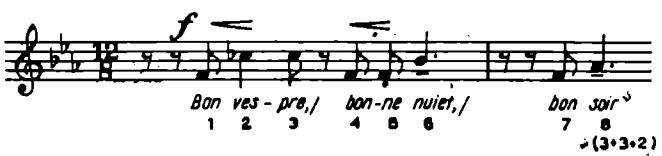


Ex. 11 (liedul nr. 5, p. 14)

În exemplul 10, cezura metrică este uşor atenuată, suspensia mai consistentă a discursului melodic survenind abia după silaba a 7-a — alungită şi urmată de respiraţie — şi vizînd accentuarea valorii expresive a sintagmei « je languis ». În exemplul 11, separaţia cea mai netă în plan melodic se conturează între silabele 3 şi 4 şi este determinată de repetare (ştiut fiind că aceasta din urmă funcţionează ca principiu de articulare a unităţilor — poetice sau muzicale — de orice nivel).

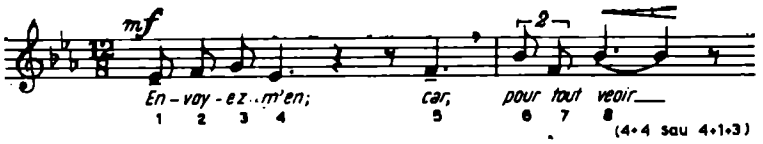
Versurile octosilabice ale rondeau-ului *Aux Damoyselles*... (liedul nr. 3), versuri fără cezură, sau mai exact, cu cezură mobilă, îi permit compozitorului să se orienteze ceva mai liber asupra punctelor de respiraţie optime, dar fără a neglija sau contrazice structura lor sintactic-semantică. Astfel, enumerările şi intercalările vocative şi interogative — care abundă în textul poetic — impun momentele de inciză cu o forţă mai mare decît cea a unor cezuri :

Ex. 12 (liedul nr. 3, p. 7)



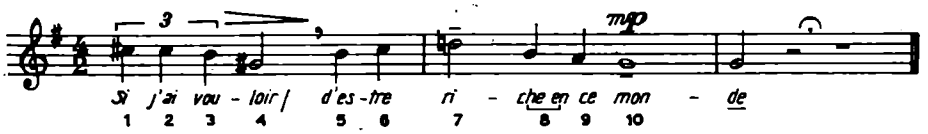
Ex. 13 (liedul nr. 3, p. 8)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



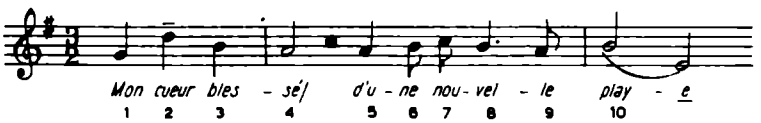
Ex. 14 (liedul nr. 3, p. 8—9).

Desinenţele feminine ale rîndurilor melodice corespund în toate situaţiile unor desinenţe poetice de acelaşi tip :



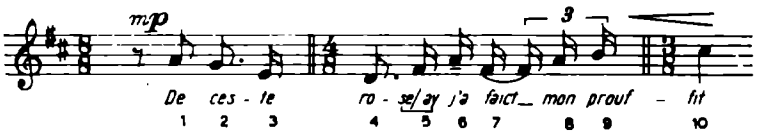
Ex. 15 (liedul nr. 1, p. 3)

Enescu evidenţiază chiar şi rimele feminine constituite din vocală (sau grup vocalic) accentuat(ă) + e aton, fapt care probează, după opinia noastră, întinderea şi profunzimea cunoştinţelor sale de versificaţie ; căci desinenţele de acest tip — admise conform prescriţiilor lui Malherbe, în finalul versurilor, dar nu şi înaintea cezurilor — pot fi lesne confundate de către cei mai puţin avizaţi cu desinenţele masculine (a se vedea şi exemplele 6 şi 8) :

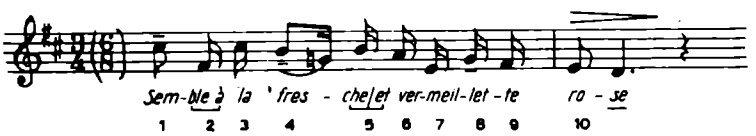


Ex. 16 (liedul 1, p. 1)

Desinenţele feminine manifestate de primele hemistihuri ale versurilor decasilabice sînt, fără excepţie, urmate de silabe cu început vocalic. Enescu tratează astfel de situaţii a) în conformitate cu regula care impune reunirea într-o singură unitate prozodică a desinenţei cu silaba iniţială a hemistihului secund (prin fenomenul sinerezei) şi crearea aşa-numitei *césure en jambante*:

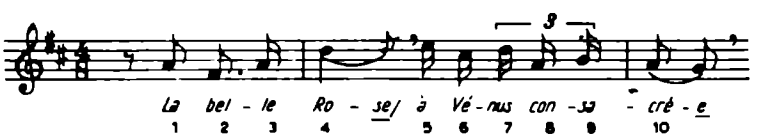


Ex. 17 (liedul nr. 4, p. 12)



Ex. 18 (liedul nr. 4, p. 13)

sau b) contrar prescripţiei prozodice, separînd hemistihurile printr-un hiat şi marcînd sfîrşitul feminin al celui dintîi :



Ex. 19 (liedul nr. 4, p. 10)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În exemplul 19, compozitorul evită sinereza cu intenţia 1) de a atrage atenţia asupra primului hemistih şi în mod special asupra cuvîntului Rose — nu întîmplător scris cu majusculă — şi 2) de a evita angajarea prematură într-o mişcare melodico-ritmică continuă, mişcare care i-ar fi îngrădit posibilităţile de dinamizare progresivă a discursului muzical.

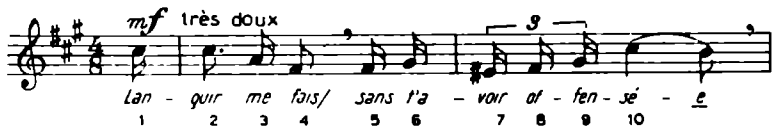
Accentele revelate de versurile marotiene — tonice sau metrice, principale sau secundare — sînt urmărite cu rigoare, dar şi cu fineţe. Evidenţierea silabelor asupra cărora se aplică se realizează :

A) în primul rînd — şi cel mai important — prin plasarea lor în tact în poziţie metro-ritmică relativ accentuată ;

B) în al doilea rînd, prin alungirea duratelor care le sînt atribuite ;

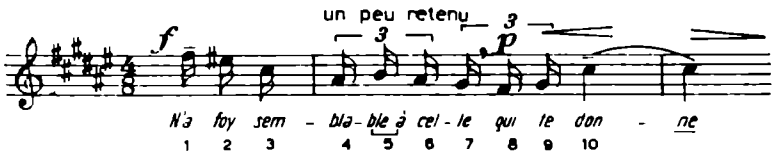
C) apoi, prin marcarea lor prin indicaţii dinamice speciale (nuanţe şi accente) şi, eventual,

D) prin distribuirea la niveluri de înălţime mai ridicate decît cele înconjurătoare :



Ex. 20 (liedul nr. 2, p. 4)

În versul de mai sus (exemplul 20), toate accentele — metrice şi tonice — sînt dispuse pe atacurile timpilor măsurii de 4/8 ; mai mult decît atît, accentul metric principal din poziţia finală este apăsat graţie valorii ritmice lungi şi sincopate acordate ultimei silabe a stihului :



Ex. 21 (liedul nr. 5, p. 16)

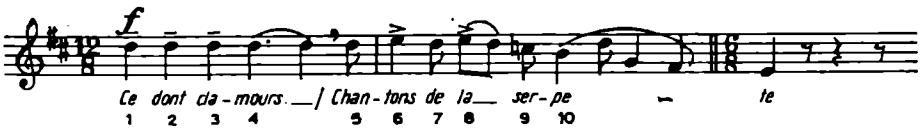
Accentul metric principal al versului din urmă (exemplul 21) — purtat de silaba « don- » — este multiplu reliefat : prin poziţie în tact şi în contextul ritmic, prin indicaţii dinamice (portato şi crescendo), prin durată şi prin înălţime relativă. Acelaşi vers oferă însă şi exemple de tratare excepţională a accentelor textului poetic. Astfel, silaba a 6-a, care cumulează accentul tonic al cuvîntului căruia îi aparţine şi accentul metric secundar al stihului, este distribuită în melodie în poziţie neaccentuată, fiind evidenţiată doar printr-o indicaţie dinamico-timbrală destul de nespecifică (portato) ; dimpotrivă, silaba atonă imediat următoare este marcată prin plasarea în initium-ul unei formule ritmice triolice. Nu am reuşit să găsim o explicaţie pe deplin convingătoare a acestei situaţii ; presupunem însă că intenţia compozitorului de a menţine netulburată evoluţia ritmică regulată care prepară accentul principal al versului poate constitui o justificare. În fine, desinenţa feminină (atonă) « -ne » ocupă poziţia metrică privilegiată a unei măsuri — atacul timpului 1 ; dar, pe de o parte, nu trebuie uitat că accentele metrice se transferă în planul interpretării numai în cazuri bine definite, între care cel de faţă nu se înscrie [18] ; iar pe de altă parte, înălţimea relativă şi indicaţia dinamică atribuite sunetului care poartă această desinenţă indică asupra intensităţii sale scăzute.

Declamarea poemelor marotiene permite şi reliefarea unor accente diferite de cele culminativ-demarcative şi metrice examinate pînă în prezent, a unor accente cu funcţie expresivă ; poziţia şi intensitatea lor sînt determinate (fără constrîngere) de interpretarea sensurilor (în plan denotativ şi conotativ) ale versurilor. În vederea muzicalizării textelor poetice, Enescu a întreprins o lectură

[18] Vezi în acest sens consideraţiile asupra *grupului* formulate de V. d'Indy în cap. I al volumului său *Cours de composition*, Paris, 1912.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la nivel semantic a acestora, concretizată (între altele și) în accentele expresive notate în partitură (a se vedea și exemplele 1, 2, 3, 9, 21):



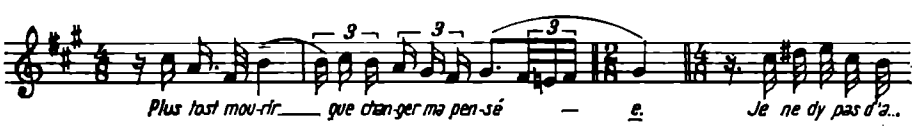
Ex. 22 (liedul nr. 6, p. 17)

Accentele expresive ale poeziei se pot calca pe cele culminativ-demarcative sau metrice, sporindu-le intensitatea, sau se pot manifesta complet independent. Coroborate cu acestea din urmă și cu o seamă de alți factori, accentele expresive contribuie la conturarea curbei ritmico-intonaționale a versului declamat. Revelarea proiecției ei în plan muzical ar trebui să constituie obiectivul cel mai important al cercetării orientate asupra relațiilor de determinare vers-muzică. Lucrarea de față nu ambiționează însă o asemenea realizare, în primul rînd datorită faptului că neglijează — din motive expuse mai sus — planul semantic al poemelor marotiene; totuși, demersurile întreprinse prin ea constituie o etapă preliminară *sine qua non* a unei abordări mai complexe și mai adînci, vizînd punerea în corespondență a curbei melodico-ritmice a versului declamat cu a celui cîntat și explicarea similitudinilor și incongruențelor lor. Este evident că un atare demers reclamă nu numai comprehensiunea desăvîrșită a tuturor subtilităților limbii, dar și cunoașterea aspectelor de prozodie și versificație suscitate de vers. Dealtfel, trebuie precizat că ipotetica comparare ar opune doi termeni manifestînd grade de determinare diferite: cel dintîi — o linie melodico-ritmică relativ continuă, cu contururi vag definite, reprezentînd o realizare subiectivă dintr-o multitudine de realizări declamatorii posibile; cel de-al doilea — o curbă melodico-ritmică mai puternic discretizată și precizată, ale cărei coordonate sînt obiectivate în reperele grafice ale partiturii. Ni se pare superfluu să încercăm a sublinia aici importanța deosebită a unui demers de acest tip în epoca actuală în care, sub presiunea unor discipline științifice moderne sau modernizate (lingvistice, teoria limbajelor semiotica etc.), muzicologia repune în discuție de pe poziții noi și în general mai avansate problema relațiilor care se instituie între limbajul muzical și alte limbaje (cu accent special pe limbile naturale și limbajele poetice).

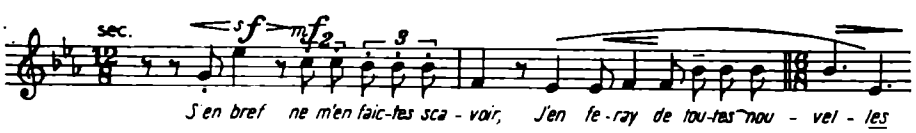
După această scurtă dar — sperăm — semnificativă digresiune, vom reveni la poemele marotiene pentru a examina articularea în strofe a versurilor lor.

Stihurile celor șapte *chanson*-uri sînt unități sintactice relativ închise. Ele sînt separate în procesul declamării prin suspensii ale căror valori temporale sînt în cea mai mare măsură determinate de tipul și forța relațiilor sintagmatice pe care le contractează. Dealtfel, semnele diacritice plasate în finalul versurilor au rolul de a aduce precizări în acest sens și de a sugera în același timp durata psihologică a pauzelor prin care sînt separate. În general, a) punctul și semnul interogației detașează unități aparținînd unor enunțuri diferite și determină respirații ample; b) dublul punct, punctul și virgula și virgula articulează propoziții care se înscriu în aceeași frază și impun suspensii ceva mai reduse iar c) absența oricărui semn diacritic funcționează ca liant între doi membri ai aceleiași propoziții și se exprimă prin pauze cu dimensiuni minime.

Respirațiile muzicale corespunzătoare acestor semne diacritice sînt proporționate în mod similar:

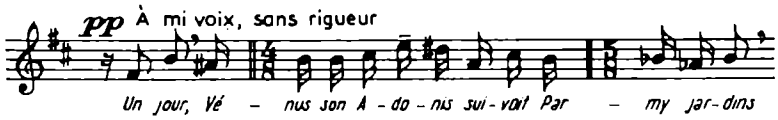


Ex. 23 (liedul nr. 2, p. 5)



Ex. 24 (liedul nr. 3, p. 7)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ex. 25 (liedul nr. 4, p. 11)

Duratele relative acordate în plan muzical suspensiilor interstihice sînt, indiscutabil, condiţionate şi de o seamă de alţi factori, obiectivi (vizînd construcţia globală poetică şi muzicală) şi subiectiv (privind adîncimea lecturii semnificaţiilor textelor poetice efectuate de compozitor); considerăm totuşi că tipul şi forţa articulaţiilor sintactice ale versurilor — ale căror consecinţe în plan semantic sînt mai mult decît evidente — se instituie în element determinant cu pondere maximă.

FORMA POEMELOR MAROTIENE [19]

Poemele (1) — *Estrene à Anne* —, (2) — *Languir me fais...* — şi (5) — *Estrene de la Rose* — sînt *chanson*-uri monostrofice în care secţiunea *envoi* este absentă. Ele adoptă forma *huitain*-ului decasilabic şi evidenţiază următoarele succesiuni de rime: a b a b b c b c (*chanson*-urile (1) şi (5)) şi a b b a a b b a (*chanson*-ul (2)). Secţiunile *front* şi *queue* sînt de dimensiuni egale (4 versuri), cele dintîi subdivizîndu-se — în maniera tradiţională — în *ouvert* şi *clos* (cîte 2 versuri). Reverberaţiile formei poetice *chanson courtoise* în plan muzical sînt foarte palide, reducîndu-se la marcarea separaţiei dintre *front* şi *queue* şi la crearea unui vag contrast între aceste două secţiuni (exprimat prin modificări de tempo, măsură sau/şi scriitură şi prin relansări melodice bazate pe elemente motivice noi sau înnoite). Principiul formal care controlează succesiunea rimelor nu are nici un fel de repercusiuni în plan muzical.

Chanson-ul (4) — *Estrene de la Rose* — se constituie dintr-o strofă supradimensionată, de 14 versuri decasilabice. Secţiunea *queue* se detaşează foarte limpede prin conţinut de grupul de 4 versuri care alcătuieşte *front*-ul. Rimele se înlănţuie pe baza unei scheme complexe, manifestînd unele simetrii interioare (puse în evidenţă în analiza întreprinsă în anexa lucrării).

Singura implicaţie consistentă a structurii de ansamblu a *chanson*-ului (4) în structura liedului corespunzător se exprimă prin sublinierea — prin suspendarea relativ lungă a discursului melodic şi prin operarea unor modificări de ordin intonaţional, armonic, metro-ritmic şi dinamic — a articulaţiei *front* — *queue* (4 + 6 versuri). În cadrul secţiunii *queue*, Enescu delimitează însă — pe criterii preponderent semantice şi prin modalităţi muzicale — două subdiviziuni inegale (conţinînd 4 şi respectiv 6 rînduri melodice). Drept consecinţă, muzicianul pune în corespondenţă o construcţie poetică bipartită cu o construcţie muzicală evidenţiind trei secţiuni mari, ultima fiind o repriză tonală şi tematică — destul de voalată, de indecisă — a celei dintîi.

Chanson-ul nr. 6 — *Changeons propos...* —, poemul cel mai extins al ciclului, conţine trei strofe a cîte şapte versuri decasilabice, fiecare strofă determinînd o secţiune muzicală bine conturată — închisă tonal, individualizată la nivelul structurii melodico-ritmice, cu cadenţe decise — a liedului enescian. Trebuie remarcat însă că, în conformitate cu prescripţiile în vigoare în secolul al XVI-lea, strofele poemului ar fi trebuit să primească înveşmîntări muzicale identice sau cel puţin similare. Ignorînd această regulă — sau depăşind-o în mod deliberat — Enescu adoptă soluţia tratării muzicale diferite a fiecăreia dintre strofe, oferindu-şi astfel posibilitatea de a le urmări mai nuanţat semnificaţiile. Principiul unic care guvernează succesiunea rimelor în strofă (evidenţiat prin analiza operată în anexă) are implicaţii nule la nivelul textului muzical.

Poemul (7) — *Du conflict en douleur* — este un rondeau clasic, cu o formă perfectă din toate punctele de vedere. Construcţia sa evidenţiază trei strofe a cîte 5, 3 şi respectiv 5 versuri decasilabice, ultimele două fiind încheiate printr-un refren tetrasilabic. Fiecare strofă corespunde unei secţiuni muzicale de această dată net delimitate în context pe baza planului tonal-armonic

[19] Forma liedurilor op. 15 ne preocupă numai în măsura în care ea este mai mult sau mai puţin determinată de forma poemelor marotiene. Am ţinut să facem această precizare pentru a preîntîmpina eventualele obiecţii relative la superficialitatea sau insuficienţa analizelor noastre muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi melodic. Liniile melodice pe care acestea le evidenţiază sînt însă destul de impersonale, similitudinile precumpănînd asupra diferenţelor lor. Versurile 5 şi 6 funcţionează ca liant al primelor două secţiuni. Refrenul este expus invariabil în aceiaşi montură melodico-ritmică.

Poemul nr. (3) — *Aux Damoyselles*... — este subintitulat rondeau; analiza sa relevă însă mai degrabă un chanson monostrofic (*d'zain* octosilabic) intersectat de două scurte refrene, constituite din primul fragment disilabic al versului iniţial. Refrenul din poziţia centrală determină scindarea liedului în două părţi; dar continuitatea şi înrudirea melodico-ritmică a acestora impun mai degrabă considerarea piesei muzicale ca o unitate indestructibilă, un lied monopartit.

Se poate aprecia că lucrările enesciene prezintă o mare varietate melodico-ritmică, fondată pe unitatea în plan microstructural care le conferă coeziune. Aceasta este, pe de o parte, o caracteristică generală a muzicii enesciene [20]; pe de altă parte, ea poate fi interpretată şi ca o modalitate a compozitorului de a se apropia de chansonul muzical al secolului al XVI-lea. Observaţia de mai sus se aplică într-o măsură mai mică liedului nr. (7) — rondeau-ul *Du conflict en douleur*; structura poetică riguros formalizată a acestuia a permis construirea unor teme şi secţiuni manifestînd profiluri diferenţiate şi articulaţii externe clar conturate.

Considerarea analizelor întreprinse mai sus ne-a condus către următoarele observaţii cu sens concluziv:

Implicaţiile în plan muzical ale poemelor marotiene sînt foarte puternice la nivelul structurii versurilor: unităţile prozodice sînt transgresate în plan melodic fără modificări; accentele — tonice şi metrice, principale şi secundare — sînt distribuite în melodie în poziţii care contribuie la reliefarea lor dinamică; cezurile sînt urmărite cu destulă rigoare, dimensiunile lor temporale fiind în bună parte determinate de structura sintactică a stihurilor; în fine, acestea din urmă corespund unor unităţi muzicale ale căror limite sînt bine trasate în context.

Pornind de la vers către unităţile structurale de ordin superior ale poemelor, determinările în plan muzical devin tot mai vagi, mai flexibile. Forţa lor coercitivă diminuează progresiv în aşa măsură încît nu se poate vorbi cu suficientă îndreptăţire despre implicaţiile formelor poetice *chanson courtoise* şi *rondeau* în planul formei liedurilor enesciene; ni se pare chiar puţin probabil ca compozitorul să fi avut cunoştinţă de existenţa şi particularităţile unor atare forme.

Cercetarea întreprinsă aici, avînd ca finalitate revelarea unor determinări ale poemelor marotiene la nivelul muzicii lui G. Enescu, este trunchiată. Ea evidenţiază o dată mai mult dificultatea — dacă nu chiar imposibilitatea — abordării strict formale a operelor artistice în general şi a celor legate de cuvînt în mod special, dificultate care a constituit şi constituie încă obiectul unor dispute ştiinţifice. În orice caz, un fapt se cere subliniat: examinarea raporturilor în care muzica şi poezia se angajează în cadrul manifestărilor artistice sincretice nu poate atinge rezultate demne de a fi luate în consideraţie fără investigarea atentă a planurilor prozodic şi al versificaţiei, planuri care — aşa cum nădăjduim să rezulte din cele de mai sus — mediază legătura lor cea mai temeinică.

[20] Revelată de M. Marbé în *Varietatea tematică şi unitatea structurală în lucrări de cameră de G. Enescu*, în *Muzica*, 1965, nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LEGENDA

1, 2, 3, 4...	— numărul de ordine al silabei în cadrul versului;
| (în faţa unei silabe, în poziţie ridicată)	— semn care marchează silaba purtătoare de accent metric principal;
| (în faţa unei silabe, în poziţie coborîtă)	— semn care marchează silaba purtătoare de accent metric secundar;
/	— semn care indică plasamentul cezurii versului
‿	— reuniunea, prin sinereză, a două silabe;
e (plasat în finalul unui stih sau hemistih)	— desinenţă feminină;
a, *b*... *i* (litere cursive utilizate în analiză)	— versuri cu desinenţă feminină
{	— semn care evidenţiază o recurenţă la nivelul rimelor;
]	— semn care indică articularea în secţiuni sau subsecţiuni a poemului.

ANEXA

1. ESTRENE A ANNE

1. Ce nouvel |an / pour es|trenes vous|donne :
1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10

2. Mon |cueur bles|sé / |d'une nou|velle |playe;
1 | 2 3 4 | 5 6 7 | 8 9 10

3. Con |trainct y |suis, / A |mour ainsi l'or |donne,
1 | 2 3 4 5 | 6 7 8 9 10

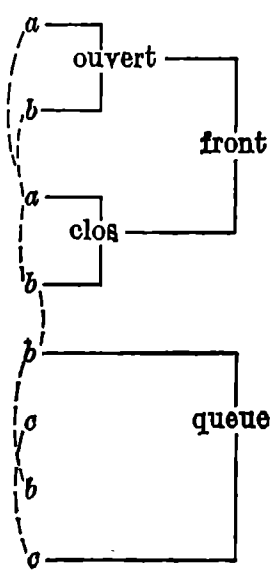
4. En qui un |cas / bien con |traire j'es |saye :
1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10

5. Car ce cueur |là, / c'est ma ri|chesse |vraye :
1 2 3 4 5 6 7 | 8 9 10

6. Le demeu |rant / n'est |rien où je me |fonde;
1 2 3 4 5 | 6 7 8 9 10

7. Et |fault don |ner / le meil |leur |bien que |j'aye
1 | 2 3 4 5 6 | 7 | 8 9 10

8. Si j'ai vou |loir / |d'estre riche‿en ce |monde.
1 2 3 4 | 5 6 | 7 8 9 10



Forma poemului : *chanson* monostrofic
Forma strofei : *huitain* decasilabic

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2. LANGUIR ME FAIS.....

Chanson XIII (1525)

1. Lan guir me fais / sans t'a voir offen sée :
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

2. Plus ne m'es crips, / plus de moy ne t'en quiers ;
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

3. Mais non ob stant, / autre Dame ne quiers :
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

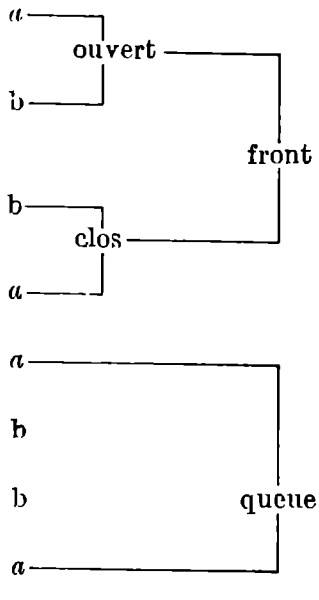
4. Plus tost mou rir / que chan ger ma pen sée.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

5. Je ne dy pas / t'a mour estre effa cée,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

6. Mais je me plains / de l'en nui que j'ac quiers,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

7. Et loing de toy / humble ment te re quiers
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

8. Que loing de moy / de moy ne sois fas chée.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10



Forma poemului : *chanson* monostrofic
Forma strofei : *huitain* decasilabic

3. AUX DAMOYSELLES PARÉSSEUSES D'ESCRIRE A LEURS AMYS

(rondeau)

1. Bon jour, et puis, quelles nou velles ?
1 2 3 4 5 6 7 8

2. N'en sçaurait on de vous a voir ?
1 2 3 4 5 6 7 8

3. S'en bref ne m'en faictes sca voir,
1 2 3 4 5 6 7 8

4. J'en fe ray de toutes nou velles.
1 2 3 4 5 6 7 8

5. Puis que vous estes si re belles,
1 2 3 4 5 6 7 8

6. Bon vespre, bonne nuiet, bon soir,
1 2 3 4 5 6 7 8

R. Bon jour.
1 2

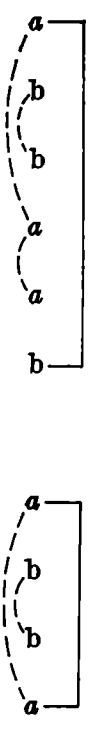
1. Mais si vous cueil lez des groy selles,
1 2 3 4 5 6 7 8

2. Envoyez m'en ; car, pour tout voir,
1 2 3 4 5 6 7 8

3. Je suis gros ; mais c'est de vous veoir
1 2 3 4 5 6 7 8

4. Quelque ma tin, mes damoy selles ;
1 2 3 4 5 6 7 8

R. Bon jour.
1 2



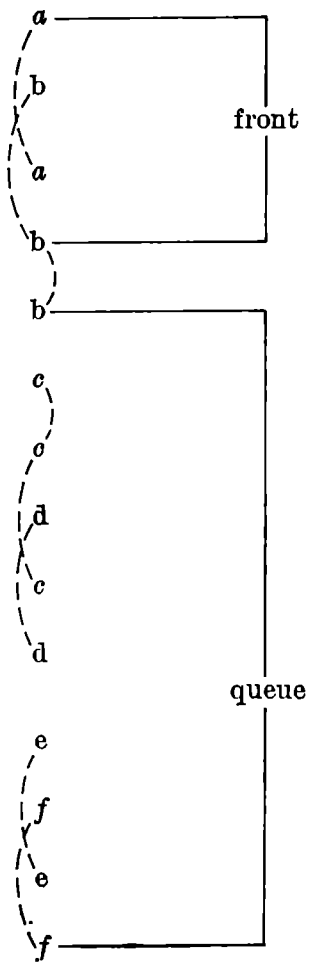
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Forma poemului : *chanson* cu refren sau mic *rondeau* cu refren disilabic (evidenţiat prin schema analitică)

Forma strofelor : *sizain* octosilabic şi respectiv catren octosilabic, ambele încheiate cu refrene disilabice

4. ESTRENE DE LA ROSE

1. La belle Rose, / à Vénus consacrée,
2. L'oeil et le sens / de grand plaisir pour voit :
3. Si vous diray, / dame qui tant m'agrée,
4. Raison pour quoy / de rouges on en voit.
5. Un jour, Vénus / son Adonis suivoit
6. Parmy jardins / pleins d'espines et branches,
7. Les piedz tous nudz / et les deux bras sans manches
8. Dont d'un rosier / l'espine luy mes feit ;
9. Or estoient lors / toutes les roses blanches
10. Mais de son sang / de vermeilles en feit.
11. De ceste rose / ay jà faict mon prouf fit
12. Vous estre nant, / car plus qu'à autre chose
13. Vostre visage / en douleur tout confict
14. Semble à la fresche / et vermeillette rose.



Forma poemului : *chanson* monostrofic

Forma strofei : 14 versuri decasilabice

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

5. PRESENT DE COULEUR BLANCHE

1. Pre|sent, pre|sent / de cou|leur de co|lombe
1 | 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10

2. |Va où mon |cueur / s'est le|plus adon|né ;
| 1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10

3. |Va doulce|ment / et doulce|ment y |tombe,
| 1 2 3 4 5 6 7 | 8 9 10

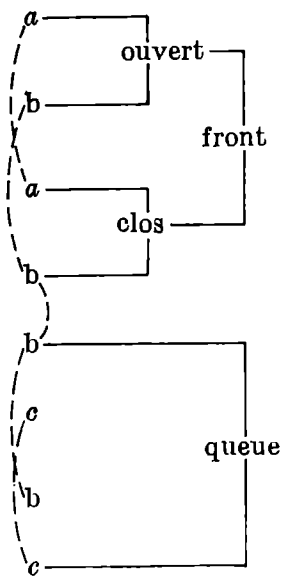
4. Mais au par|ler / ne te |montre‿eston|né,
1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10

5. Dy que tu |es / pour |Foy |bien ordon|né,
1 2 3 4 5 | 6 | 7 8 9 10

6. Dy oultre |plus : / car je te l'aban|donne,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

7. Que le seig|neur / à |qui tu es don|né
1 2 3 4 5 | 6 7 8 9 10

8. N'a |foy sem|blable / à |celle qui te|donne.
1 | 2 3 4 ‿5 | 6 7 8 9 10



Forma poemului : ***chanson*** **monostrofic**

Forma strofei : ***huitain*** **decasilabic**

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

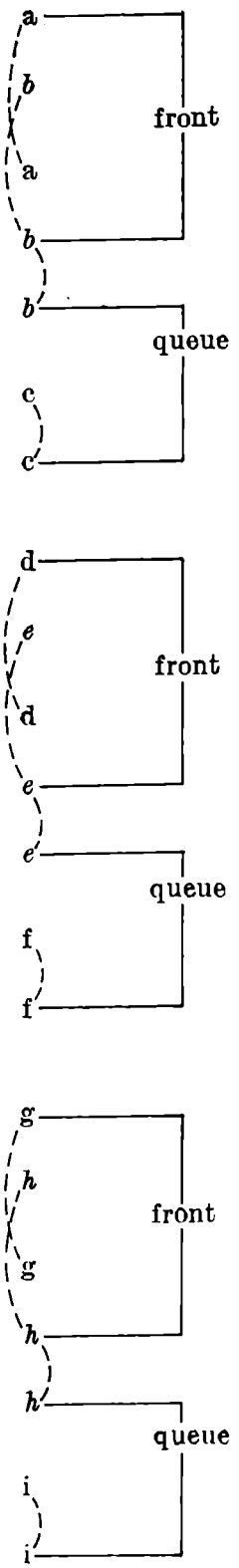
6. CHANGEONS PROPOS, C'EST TROP CHANTE D'AMOURS...

(Chanson XXXII)

1. Chan|geons pro|pos, / c'est |trop chanté d'a|mours :
2. Ce sont cla|mours, / chan|tons de la ser|pette :
3. Tous vigne|rons / ont à |elle re|cours.
4. C'est leur se|cours / pour tail |ler la vig|nette ;
5. O serpi|lette, / ò la serpillon|nette,
6. La vigno|lette / est par |toy mise |sus,
7. Dont les bons |vins / tous les |ans sont ys|sus.

1. Le|dieu Vul|cain / forge|ron des haults |dieux,
2. For|gea aux|cieulx / la |serpe bien tail|lante,
3. De |fin a|cier / trem|pé en bon vin |vieulx,
4. Pour tail|ler |mieultx / et |estre plus vail|lante.
5. Bac|chus la |vante, / et |dit qu'elle est se|ante
6. Et conve|nante / à No|é le bon|hom
7. Pour en tail|ler / la|vigne en la sai|son.

1. Bac|chus a|lors / chap|peau de |treille a|voit,
2. Et arri|voit / pour be|nistre la |vigne ;
3. Avec flas|cons / Sile|nus le suy|voit,
4. Le|quel beu|voit / aussi |droict qu'une |ligne ;
5. Puis il tre|pigne, / et se |faict une |bigne ;
6. Comme une |guigne / estoit |rouge son |nez ;
7. Beau|coup de |gens / de sa |race sont |nez.



Forma poemului : *chanson* tristrofic
Forma strofelor : şapte versuri decasilabice

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

7. DU CONFLICT EN DOULEUR

(rondeau)

1. Si j'ay du mal, / maulgré moy je le porte; *a*
2. Et s'ainsi est / qu'au cun me recon forte, *a*
3. Son recon fort / ma dou leur point n'ap paise; *b*
4. Voy là com ment / je lan guis en mal ayse, *b*
5. Sans nul es poir / de li esse plus forte. *a*

1. Et fault qu'en nuy / ja mais de moy ne sorte, *a*
2. Car mon es tat / fut faict de telle sorte *a*
3. Dès que fuz né; / pour tant ne vous des plaise *b*

R. Si j'ay du mal.

1. Quant je mour ray / ma dou leur sera morte; *a*
2. Mais cepen dant / mon povre cueur sup porte *a*
3. Mes tristes jours / en for tune maul vaise, *b*
4. Dont force m'est / que mon en nuy me plaise *b*
5. Et ne fault plus / que je me descon forte *a*

R. Si j'ay du mal.

Forma poemului : *rondeau* clasic (cu atributele corespunzătoare la nivelul strofelor)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RELATIONS DE DÉTERMINATION INSTITUTÉES AU NIVEAU FORMEL ENTRE LES TEXTES POÉTIQUES ET LES TEXTES MUZICAUX DU CYCLE DE LIEDS OP. 15 «SEPT CHANSONS DE CLÉMENT MAROT» DE GEORGES ENESCO

RÉSUMÉ

La présente étude est née de la conviction de l'auteur que l'abord de la relation entre la musique et le texte poétique sous-jacent qui se limite à révéler, d'une manière subjectivement impressionniste, leurs résonances communes dans le plan émotionnel-esthétique est pour le moins insuffisant et qu'il doit être élargi par l'examen des rapports objectivés dans la structure des deux composantes du message artistique global. Les prémisses d'une pareille recherche existent, puisque les méthodologies de l'analyse structurale du texte poétique et du texte musical disposent de fondements théoriques et d'instruments opérationnels compatibles.

L'ouvrage débute par une série de considérations générales sur les sens de la notion de « chanson » (sens véhiculés par la théorie de la littérature et, respectivement, par la musicologie), sur les particularités de construction des espèces poétiques « chanson courtoise » et « rondeau » et de l'espèce musicale « chanson », sur le stade de développement du langage poétique français dans la première moitié du XVIe siècle — autant de considérations appelées à faciliter la compréhension de la démarche qu'elles précèdent. L'auteur entreprend ensuite l'analyse détaillée — au niveau de la prosodie, de la verification et de la structure d'ensemble — des poèmes de Marot et établit les correspondances dans le plan musical des éléments et phénomènes mis en évidence. Par suite de cette opération, il constate que :

a) la structure des vers est puissamment impliquée dans la structure de la musique (les unités prosodiques sont transgressées dans le plan mélodique sans modifications ; les accents — toniques et métriques, principaux et secondaires — sont distribués dans des positions qui contribuent à leur relief dynamique ; les césures sont assez rigoureusement respectées, leurs dimensions temporelles étant en bonne partie déterminées par la structure syntaxique des vers ; enfin, ces derniers sont corréles à des unités musicales aux limites nettement tracées dans le contexte) ;

b) en partant du vers vers les unités structurales de niveau supérieur, les déterminations dans le plan musical se réduisent, leur force coercitive diminuant progressivement à mesure qu'augmente la liberté du compositeur de choisir ou d'imaginer des solutions personnelles, tout en se maintenant dans l'esprit des impératifs d'ordre sémantique et émotionnel-esthétique des textes poétiques.

10—c. 1424

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PERSONAJE ȘI TIPURI DRAMATICE

IPOSTAZE DRAMATICE ALE «MEȘTERULUI MANOLE»

ELISABETA MUNTEANU

Nu fără temei George Călinescu vedea în «Meșterul Manole» unul din miturile fundamentale ale românilor, iar în Manole un titan, un Prometeu național ce esențializează «mitul estetic al poporului român»[1].

Mitul «jertfei zidirii», ale cărui origini trebuie să le căutăm dincolo de fondul traco-dacic, în cel indo-european, și-a legat existența în cultura noastră de numele Meșterului Manole și de cel al frumoasei mănăstiri de la Argeș. O capodoperă ieșită din mîinile pricepute ale omului a generat, prin extensie, o altă capodoperă născută din puterea gîndului său creator.

Povestea mitului se țese la alte popoare, la greci de pildă, în jurul ridicării podului Arta, la sîrbi, maghiari sau albanezi a cetăților Scadar, Deva, Rozafat și a meșterilor Mitori, Goiko, Kelemen și Vukasin. Tradiția foarte veche a «jertfei zidirii» e consemnată, în forme deosebite, în mai toate țările Europei și în numeroase localități din Asia și Africa, din Israel și Fenicia, din Cartagina sau din vechea Romă. Aria atît de largă a răspîndirii atestă extraordinara ei vechime, înscriind-o printre primele mituri ale omenirii. Jertfei umane i s-au substituit cu vremea simulacre — animale, păsări, diferite obiecte, statui, luarea magică a umbrei. Mărturii scrise despre aceste practici mistico-magice sînt aproape inexistente, despre ele vorbesc însă numeroase mituri și legende. Artistic s-a realizat numai jertfa omenească, incluzînd «aderența sau nonaderența psihologică a victimei și a sacrificatorului la ideea de jertfă»[2].

În legenda armenească despre cetatea Bitlis, pentru a se îmblînzi puterea zeilor, e zidită o fecioară din lacrimile căreia răsare un migdal în floare. La temelia unei biserici, dintr-o legendă suedeză se sacrifică un copil a cărui fantomă rătăcește în nopțile cu lună în jurul bisericii. În versiunea germană despre fortăreața din Magdenburg, băiatul vîndut de mamă pentru o sumă de bani e hrănit, prin nișa pe care i-au lăsat-o zidarii, de păsările cerului. După ani, cînd cuprinsă de remușcări mama se roagă pentru înmormîntarea creștinească a fiului, în locul copilului de odinioară găsește o făptură cu păr cărunt și barbă risipită printre cărămizi. În majoritatea legendelor lumii despre «jertfa-zidirii» se merge pe ideea sacrificiului minim, neexistînd nici o legătură între sacrificat și meșter. Legendele din sud-estul Europei au la bază ideea sacrificiului maxim, cel care plătește este însuși creatorul obligat să-și jertfească femeia, soție și mamă, în numele celui mai înalt ideal omenesc — creația.

Variantele românești[3] reprezintă un tip evoluat ca mentalitate și superior din punct de vedere artistic, deoarece aduc în prim plan frămîntarea, vina și căderea tragică a meșterului, fără ca zbaterea femeii să-și piardă valoarea dramatică. Caplea se sfîșie între datoria de soție, în numele

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 64—65.

[2] Adrian Fochi, *Versiuni extrabalcanice ale legendei «Jertfa zidirii»*, în *Limbă și literatură*, 1966, 12.

[3] După statistica lui Ion Taloș, o sută șaizeci și cinci de variante grupate în douăsprezece tipuri: *Meșterul Manole*, București, 1973.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 75—90, BUCUREȘTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

căreia învinge toate greutățile, toate piedicile miraculoase pe care natura i le opune și între iubirea de mamă. Gîndul ei ultim este la copil, la copilul prin care se realizează o neîntreruptă și sublimă succesiune a generațiilor. Alături de durerea femeii, cea a bărbatului atinge tragismul eroilor antici. Conflictul se desfășoară în sufletul ziditorului de frumos, căruia tot el îi găsește și dezlegarea. Ideea jertfei nu-i vine dintr-un izvor exterior, o pasăre măiastră (ca la greci), o vilă a pădurii (ca la sîrbi), ci din neliniștitul său gînd care trebuie să dea răspuns imperativului absolut al creației.

În versiunile balcanice legenda se încheie odată cu moartea soției, pe cînd finalul românesc înfățișează zborul de Icar al lui Manole, simbol al dăruirii eroice a făuritorului de frumos. Este încifrată aci o mostră a sensului distinctiv și a amprentei specifice a geniului creator al poporului nostru. Balada depășește superstiția jertfei și se ridică la înțelegerea înaltă a actului creației. « Nu mistica morții și nici dăinuirea superstiției, nota cu subtilitate D. Caracostea, ci sentimentul creativității, cu tot tragicul lui, este axa în jurul căreia s-a cristalizat funcțional expresia românească »[4]. Nu este vorba de o moarte cu virtuți soteriologice, de mîntuire, de salvare a propriei ființe, ci de un sacrificiu deliberat în numele muncii creatoare. JERTFA pentru creație și MUNCA, rost de căpătii al vieții, sînt coloanele de beton pe care se ridică minunatul edificiu.

Mitul « jertfei zidirii » nu putea să-și găsească întruchipare mai deplină decît la un popor pentru care munca este « o adevărată sfințenie » și în a cărui istorie zbuciumată marile momente au cerut întotdeauna eroice sacrificii.

De un secol și jumătate, de la publicarea de către Vuk Karadžić a cîntecului sîrb despre zidirea femeii la temelia cetății Scadar, motivul « jertfei zidirii » a intrat în centrul de interes al lumii europene. Goethe, impresionat de frumusețea legendei, o includea în conceptul său de *Weltliteratur* iar Jacob Grimm, în ediția din 1855 a lucrării sale *Deutsche Mythologie*, încerca o primă interpretare teoretică a problemei. Pînă la sfîrșitul secolului s-au impus și versiunile naționale ale grecilor românilor, maghiarilor, albanezilor, macedo-românilor, o bibliografie vastă fiindu-le consacrată.

La noi se pare că Mihail Kogălniceanu a fost cel dintîi autor care a publicat legenda în întregime (1842), urmată de variantele devenite clasice ale lui Vasile Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu. Interesul pentru baladă s-a menținut constant și s-a concretizat prin zeci de studii și lucrări teoretice, de la cel al inspectorului școlar din Sibiu, Johann Karl Schuller (1858), la bogata și argumentata lucrare a lui Ion Taloș (1973).

Dintre toate motivele mitice românești, Meșterul Manole a generat cele mai multe creații artistice culte. De la poezia lui Cezar Bolliac, *Meșterul Manole* (1847), pînă la cele semnate de Nicolae Labiș, Mihai Beniuc, Ana Blandiana, Nichita Stănescu, i s-au dat interpretări dintre cele mai felurite — lirice, epice, dramatice — în funcție de personalitatea fiecărui autor. De peste un veac, Manole, acest mare fantast, acest titan răscolit de demonicul creației, prins în tragica dilemă a alegerii, stă în fața realizatorilor.

Dramaturgia înregistrează un număr apreciabil de piese dintre care cîteva se înscriu printre capodoperele teatrului românesc și universal[5]. Multe dintre ele prezintă az doar un interes documen-

[4] D. Caracostea, *Poezia tradițională românească*, vol. II, București, 1969, p. 190.

[5] Cronologic, prima piesă inspirată din « Jertfa zidirii » este un manuscris datat Buzău, 12 martie 1885, intitulat *Meșterul Manole sau Mănăstirea Curtea de Argeș*, legendă istorică națională cu cîntece în cinci acte și un tablou. Pe coperta manuscrisului 1 354 din Biblioteca Teatrului Național, se menționează că a fost transcris de suflerul I.G. la data amintită, după piesa lui Mihail Pascaly. La Iași se reprezenta în 1869 *Meșterul Manole sau Fondarea Curții de Argeș*, dramă cu cîntece alcătuită de un necunoscut, după cum menționează Al. Ciorănescu (*Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, București, 1943, p. 39). În stagiunea 1890—1891, compozitorul George Stephănescu aduce în țară pe artista Agatha Bârsescu, care joacă în travesti *Meșterul Manole* de Carmen-Sylva, tragedie în patru acte, București, 1891. Din paginile revistei *Rampa* relese că N. Davidescu a scris un foarte reușit *Meșterul Manole*, iar un oarecare Mureșanu este și el autorul unei piese pe această temă. Emanuel Antonescu traduce în germană piesa sa *Meșterul Manole*, fantezie dramatică în 3 acte, București, 1916 (*Meister Manole*, Dramatische Phantasie in drei Teilen. Aus dem Rumänischen übersetzt von Konard Richter, Leipzig). Dintre lucrările dedicate Meșterului Manole menționăm : Adrian Maniu, *Meșterul*, București, 1922 ; Victor Eftimiu, *Meșterul Manole*, București, 1925 ; Nicolae Iorga, *Legenda mănăstirii Curtea de Argeș*, Craiova ; Gr. Maior, *Mănăstirea Argeșului*, cinci acte, Arad, 1926 ; Octavian Goga, *Meșterul Manole*, București, f.a. ; Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, Sibiu, 1927 ; Ion Luca, *Icarii de pe Argeș*, tragedie în versuri, București, 1933 ; Coca Farago, *Manole și Ana*, în manuscris, Biblioteca Teatrului Național, f.a. ; Adrian Verea, *Despina Doamna și Domnița*, un act în versuri, f.a., în manuscris, Biblioteca Teatrului Național, București. În anii noștri s-au realizat următoarele lucrări : Laurențiu Fulga, *Meșterul Manole*, în manuscris, Teatrul « C.I. Nottara » ; Victor Papilian, *Biserica din slăvi*, în *Teatru*, Cluj-Napoca, 1975 ; Darie Magheru, *Eu, Meșterul Manole*, București, 1957 ; Valeriu Anania, *Meșterul Manole*, în *Poeme cu măști*, București, 1972 ; Horia Lovinescu, *Moartea unui artist, Omul care și-a pierdut omenia*, în *Teatru*, vol. I—II, București, 1973 ; Constantin Cuza, *Meșterul*, în *Astra*, 1968, 10 ; Paul Everac, *Ana*, în *Argeș*, 1970, 6 ; Hristu Limona, *Scrisoare către Meșterul Manole*, piesă într-un act, jucată la Teatrul de Stat din Constanța.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tar, fiind simple narări dialogate ale principalelor momente din baladă (presupusul manuscris al lui Pascaly, piesele lui Gh. Maior, Em. Antonescu sau Adrian Verea). Lucrarea semnată de Carmen-Sylva a trezit, şi pe bună dreptate, reprobarea lui Delavrancea, piesa denaturînd şi adevărul istoric şi inspiraţia sublimă a poporului românesc, deoarece autoarea a făcut din « Florica o soţie vinovată, din zidirea ei tragică o răzbunare spaniolă a Meşterului Manole şi din Neagoe Basarab, un Don Juan atît de străin de sentimentele religioase ale lui Basarab », de « profunda şi de curata durere a lui Manole » [6].

Dintre piesele notabile ale mitului Meşterului Manole unele se menţin în universul poetic al baladei, cum sînt cele semnate de Lucian Blaga, Adrian Maniu, Victor Eftimiu; altele fac apel doar la simbolistica ei, fixîndu-şi acţiunea în cotidianul modern — Octavian Goga — sau în evocarea istorică — Nicolae Iorga şi Ion Luca —, autorii folosind elementele constitutive ale baladei pentru o fabulaţie proprie.

« Din primul moment, declara Octavian Goga într-un interviu pe care i-l lua revista *Rampa*, cu ocazia premierei piesei sale *Meşterul Manole*, mi-am dat seama că ar fi mai interesant să tratez subiectul în cadrul vremii noastre ⟨ . . . ⟩. Cu alte cuvinte m-a preocupat un Manole modern, un creator din zilele noastre, care prin zbuciumul lui realizează ideea din baladă şi se pune de acord cu ea » [7]. Eroul lui Goga nu mai e doar un arhitect care asigură temelia bisericii, zidindu-şi într-însa soţia, ci este, preciza Tudor Arghezi, « fiecare creator de artă şi de acţiune, fiecare zămislitor şi întemeietor care trebuie să îngroape în efortul lui tot ce are mai scump: nu se poate viaţă nouă fără jertfă » [8]. Se realizează astfel un transfer al problematicii creatorului mitic la dimensiunile umanului, urmărindu-se destinul acestuia nu dintr-un « unghi îngust, egoist », ci « dintr-o continuitate cu aceea a poetului mesianic » [9].

Dramaturgul nu reface legenda ci se referă la ea pornind de la o întrebare fundamentală: « De ce opera de artă să sugrume o viaţă şi să se înalţe pe o îngropăciune? » Este interogaţia Anei Brăneanu, o altă ipostază a Anei din legendă. Răspunsul îl dă *raisonneur*-ul, piesei, scriitorul Iancu Balteş, în termeni oarecum ambigui: arta « e totdeauna o înviere după îngropăciune ». Pentru el, Manole întruchipează un ideal estetic: « Este un meşter crud patronul meu ⟨ . . . ⟩ o fire ciudată şi grozav de exigentă ⟨ . . . ⟩, o flacără răzleaţă din văgăunile munţilor la Argeş, îmbinată cu străluciri fugare din cupola Bizanţului », « un nebun », « zănatec », care « vrea ziduri boltite de mănăstiri » şi « visa linii şi arabescuri ». Ideea artei « înviere după îngropăciune » îi repugnă sculptorului Andrei Galea. El nu cunoaşte decît o singură poveste vie şi adevărată, povestea de iubire a popii Onofrei din Mestecăniş. Idealului lui Manole, al sacrificiului generos pentru o cauză nobilă, îi opune un alt ideal, conform căruia viaţa trebuie trăită plenar, incandescent, pasiunile şi imboldurile primare găsindu-şi împlinirea totală. Popa a sfidat oamenii, credinţa, biserica pentru dragoastea lui. Nu i-a păsat că l-au alungat — a devenit « haiduc de popă », l-au ameninţat, « a ieşit cu puşca în ceardac i-au dărîmat casa, s-a mutat cu Rafira, « o muiere cu ochi ca focul şi cu farmece », într-o pivniţă cu muşchi şi buruieni. Trăieşte uitat de oameni şi de lege şi e fericit. Poate numai Tatăl din *Ivanca* lui Lucian Blaga mai e capabil de o asemenea pasiune barbară, ucigătoare. Popa din *Tulburarea apelor* cunoaşte un itinerar asemănător al pasiunii, dar pînă la urmă rămîne troiţă de veghe pentru neamul său, pe care-l păstoreşte întru credinţa de bine şi dreptate.

Cum se explică introducerea unei asemenea antiteze în cadrul unei dezbateri despre rolul şi menirea artistului? Aşa cum au arătat unii exegeţi, trebuie să vedem aici ecoul unui moment din deruta însăşi a lui Goga, care părăsea idealurile luminoase de tinereţe şi se apropia de vîltoarea politică. Era o durată de moment. Andrei devine şi el în final un la doilea Manole care-şi îngroapă iubita, nu la modul direct ca în baladă, ci metaforic, în sculptura sa capitală, « Atlantida ».

Goga extrage frumuseţi subiective noi din simbolistica legendei, dar îşi construieşte piesa pe un echivoc: de o parte drama unui creator autentic, sculptorul Galea, de alta situaţia de triunghi amoros ai cărei protagonişti sînt el, Ana şi soţul acesteia. Piesa riscă să devină astfel o banală

[6] Delavrancea, *Carmen Sylva, Neagoe Basarab şi Meşterul Manole*, în *Despre artă şi literatură*, Bucureşti, 1963, p. 98—105.

[7] *Dl. Octavian Goga ne vorbeşte despre Meşterul Manole*, în *Rampa*, din 15 februarie 1928.

[8] Tudor Arghezi, *Meşterul Manole de Octavian Goga*, în *Bilete de papagal*, nr. 48, miercuri, 28 martie 1928.

[9] I.D. Bălan, *Opera dramatică şi structura universului artistic al lui O. Goga*, în *Valori literare*, Bucureşti, 1966, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poveste de iubire în care eroii nu sînt capabili să-și desăvîrșească dragostea, umbrind însăși semnificația gestului final al lui Andrei-Manole.

Cu ocazia premierei (20 februarie 1928), I. M. Sadoveanu remarca «talentul, inteligența, simțul măsurii» care i-au permis autorului să realizeze «o dramă de maturitate: sinteza specificului nostru românesc cu sensibilitatea și ideologia modernă»[10]. Dragoș Protopopescu sublinia capacitatea dramaturgului de a urmări «cutele de mătase ale sufletului» (eroilor săi — *n.n.)*, poezia textului și trăsătura dominantă a teatrului său — vigoarea[11]. Mai obiectivă și mai exactă ni se pare aprecierea lui George Călinescu, care considera piesa «onorabilă», departe însă de larga respirație a baladei.

Dacă Octavian Goga inscrie semnificația Meșterului Manole în coordonatele unei drame moderne, Nicolae Iorga recurge la evocarea istorică. Unicul său act, *Zidirea Mînăstirii Curtea de Argeș*, se reduce la un dialog între Neagoe Basarab și Doamna Milița asupra cauzelor care provoacă distrugerea zidirii și asupra posibilității înlăturării lor.

N. Iorga se apropie de baladă cu înțelegerea superioară a artistului. «Teatrul, afirma el, este pentru oameni, cu oameni și despre lucruri omenești. Cu oameni întregi și pentru oameni întregi, deci și pentru un sens uman»[12]. Prin prisma acestui «sens uman» a privit dramaturgul și semnificația *Meșterului Manole*. Drama nu se mai desfășoară în conștiința lui Manole, ci în cea a domnului, hotărît în numele puterii, să-l oblige pe acesta să-și zidească soția pentru a da rezistență zidurilor. Doamna Milița se opune însă jertfei sîngeroase, inumane, propunînd o altă «jertfă dureroasă și mare»: ea cedează «talismanul neamului ei întreg», giuvaerurile de care sînt legate destinele principilor sîrbi. În piesă se accentuează ideea respectării tradițiilor, a datinilor, a moștenirii strămoșești. Nu prin dărîmarea trecutului, a ceea ce a fost valoros, se poate clădi ceva puternic, ci prin continuarea lui.

De factură clasică, piesa apare greoaie, versurile albe rareori au mlădieri poetice. Spectacolul (noiembrie 1925) s-a bucurat de o bună primire, iar lucrarea de adevărate elogii[13]. Ni se pare că avem de-a face cu un act onest, fără vibrația și forța dramatică din *Un domn pribeag*, *Fratele creștin* sau *Doamna lui Ieremia*.

În piesa lui Ion Luca, *Icarii de pe Argeș*, nu mai întîlnim nici un element fantastic, miraculos. De la început autorul renunță la orice umbră de mister, precizînd și locul unde se petrece acțiunea — Curtea de Argeș — și timpul, 1516—1517, cîțiva ani înaintea morții lui Leonardo da Vinci (1519). Din prima scenă ni se propune un cadru real care va proiecta un înțeles și asupra finalului — Manole nu-i străin, în zborul său de Icar, de încercările lui Leonardo da Vinci. Piesa este construită pe opoziția dintre spiritul creator, constructiv al Meșterului și cel distructiv, malefic al lui Averchie. Asemenea lui Iago, sprijinindu-se pe ignoranța și credulitatea celor din jur, prinde în plasa păiejenișului său victime fără apărare. Ajutat de Stahie și Ermolae surpă zidirea și îi sugerează domnitorului jertfirea unei ființe omenești ca zidurile să poată dura. Și ideea de destin, de predestinare e înlăturată de autor, Baba vrăjitoare fiind cea care le sfătuiește pe soțiile meșterilor să stea acasă. Doar Lăcrămioara, ca și Ana din baladă, ține piept puhoaielor revărsate, vîntului năvalnic și-și croiește drum spre Manole.

În piesa lui Ion Luca, Meșterul nu îi ascunde Lăcrămioarei jurămîntul făcut, care-i trezește femeii un puternic protest:

«Frumosul niciodată nu-i frumos
Cînd e înfiripat neomenos».

Lăcrămioara acceptă sacrificiul suprem fiindcă nu-și poate trăda iubirea. Prin jertfa ei îl salvează pe Manole și trece ființă muritoare în opera nemuritoare, în biserica lui. Dealtfel piesa este dominată de figura cizelată în filigran a eroinei, cunoscută fiind capacitatea autorului de a da viață personajelor feminine, de a le înțelege psihologia, de a le pătrunde tainele neștiute ale sufletului.

[10] I.M. Sadoveanu, *Meșterul Manole*, în *Gîndirea*, 1928, nr. 3, p. 140.

[11] Dragoș Protopopescu, *O. Goga — Dramaturgul*, în *Gîndirea*, 1931, nr. 11, p. 435.

[12] Nicolae Iorga, *Sensul teatrului*, - Vălenii de Munte, 1932.

[13] Iosif Nădejde, în *Adevărul*, an. 38, joi 19 noiembrie 1925; V. Timuș, *Rampa*, 19 noiembrie 1925; Romiscus, în *Universul*, nr. 268, vineri 20 noiembrie, 1925; G.M. Zamfirescu, în *Gîndirea*, an. 12, 3 martie 1932.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lăcrămioara, ca şi preoteasa Ti din *Amon-Ra*, iradiază lumină şi gingăşie, energie şi putere de sacrificiu. Fin observator, Luca înscrie drama umană « în registrul amplu al dramaturgiei de factură psihologică, nu fără a resimţi uneori prezenţa unor stări de nuanţă mistică »[14]. Realismul operei este umbrit de concepţia clericală a autorului, Lăcrămioara şi Manole confundînd adesea marea lor iubire cu iubirea de Dumnezeu.

Eşafodajul este condus cu ştiinţă a scenei, piesa trăieşte printr-un dialog viu, printr-o tensiune dramatică inteligent dozată. Remarcabil e şi felul în care autorul ştie să picure elemente de umor pe fundalul unor scene tragice, vrăjitoarea fiind magistral prezentată prin necredinţa ei în vrăji. :

« Zău, mă iartă, ce să fac? / N-am văzut în viaţă drac /
Cînd fac farmece, în oală / Fierb la foc doar apă goală /
Cum e apa de aghiazmă / Buruiene cu mireasmă /
Gust şi miros pun să-i schimbe; / Dar în apă să se plimbe /
Draci aevea — atunci cînd / Apa mestec şi descînt? /
Zău, că n-are nici un rost / E destul că-i omul prost ».

Piesa, cu incontestabile valori, cade uneori în descriptivism, în rezolvări prea simpliste, în neglijenţe prozodice, într-un ton alb-negru, uşor didacticist. Dintre toate interpretările date legendei, remarca cu justeţe P. Comarnescu, cea din *Icarii de pe Argeş* « nu este nici cea mai poetică şi nici cea mai înaltă în gîndire », dar este « printre cele mai dramatice şi concret româneşti din cîte s-au scris »[15].

În piesa lui Victor Eftimiu *Meşterul Manole*, numai două acte « Prăbuşirea » şi « Jertfa » se menţin în universul baladesc, celelalte « Mirul », « Darurile », « Ziua înălţării » sînt fabulaţii ale poetului cu o notă de fastuozitate şi artificial care contravine tonalităţii grave şi austere a actului zidirii.

Se ştie că numeroşi cercetători printre care P. Skok, D. Caracostea, Mircea Eliade, au acordat o importanţă deosebită breslelor sau tovărăşiilor de zidari, adevărate societăţi secrete, purtătoare ale unor vechi tradiţii privitoare la tehnica zidirii, la magia pe care o implică şi la ritualurile ei specifice. Victor Eftimiu pleacă tocmai de la acest fapt şi încearcă să lărgească cadrul legendei trecînd pe primul plan necesitatea respectării jurămîntului, continuitatea tradiţiilor şi situarea meşterilor români printre marii constructori ai timpului. Obligaţia lui Manole de a duce la bun sfîrşit zidirea e determinată de însăşi menirea sa de creator, de dorinţa de a nu-şi trăda breasla şi jurămîntul şi mai ales, de datoria morală faţă de întreaga ţară care şi-a unit eforturile pentru a strînge banii şi materialele necesare construcţiei. Dramaturgul ocoleşte revelaţia prin vis din baladă, Manole după ce înfruntă « cuvîntul şi legile străbune » ajunge la soluţia jertfei prin intervenţia babei Sura vrăjitoarea — prototip clasic al basmelor româneşti. În faţa actului crud, cînd întreaga fiinţă a eroului se revoltă, Rîndunel se oferă să fie jertfită pentru triumful visului artistului. Gestul e omenesc dar rupe linia simbolului. Consistenţa ideilor dintre care unele valorifică creator legenda se pierde sub semnul funambulescului. Templul lui Hiram, în cripta zidirii San Marco din Veneţia, defilarea cortegiului de umbre, catafalcul luminat de sfeşnice, soborul fraţilor masonici uzează de un romantism desuet. Tot influenţei romantice se datorează şi înfăţişarea melodramatică a lui Manole, biată umbră rătăcitoare, îmbrăcată în zdrenţe, pată de întuneric pe strălucirea din final. Fastul de la curtea lui Neagoe, ceremonialul somptuos din actul ultim — revărsare de odăjdii scumpe, pietre preţioase şi aur — contrastează cu nota gravă a jertfei zidirii. Gustul autorului pentru mişcare, culoare, spectaculos a dus la introducerea unor scene şi a unor personaje inutile în economia piesei, rupîndu-i armonia şi unitatea de structură.

Piesa a stîrnit o vie dispută cu ocazia premierei (14 octombrie 1925 — Teatrul Naţional) şi a împărţit Bucureştiul « în două tabere », gata să facă din capitală « teatrul unui război civil »[16]. Absolut toţi comentatorii au fost de acord în a remarca virtuozitatea interpreţilor, dar puţini

[14] Mircea Mancaş, *Ion Luca — dramaturgul*, în *Ateneu*, an. X, 1973, 1.
[15] P. Comarnescu, *Icarii de pe Argeş*, în *Revista Fundaţiilor*, an. VII, 1 noiembrie, 1940, p. 463—466.
[16] Ion Massoff, *Meşterul Manole*, în *Rampa*, sîmbătă 31 octombrie, 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

s-au declarat favorabili și piesei, căreia i-au reproșat lipsa de originalitate, specularea efectelor scenice în dauna conflictului, tensiunea dramatică scăzută și valoarea literară discutabilă [17]. În schimb, Camil Petrescu îl aprecia pe Victor Eftimiu ca pe « un mare teatralist român » [18], sesizîndu-i verva și fantezia poetică, iar Scarlat Froda frumusețea versului și meșteșugul dramatic [19]. Interpretarea cea mai exactă a dat-o Iosif Nădejde care, fără a neglija valorile poetice și dramatice ale piesei, sublinia faptul că dramaturgul s-a abătut de la linia simbolului legendei, nerealizînd în schimb o concepție personală superioară [20].

Credem că Meșterul Manole l-a atras pe Adrian Maniu dintr-un dublu motiv : prin însuși caracterul generos al mitului — destinul creatorului —, cît și prin acel inefabil mister al trecutului, al unui ev mediu românesc atît de drag autorului. Talentul său pictural, de artizan neîntrecut al cuvîntului, găsea în lumea plină de farmec a unui leat legendar, o irezistibilă chemare. Un univers frust, populat de ființe mitice, animale ciudate risipite printre ruine de temple și biserici este propriu unor poezii ca *În umbră*, *Mînăstirea din adîncuri*, cît și primului act din *Meșterul*. Se degajă o atmosferă stranie, bîntuită de neliniști și sumbre presimțiri. Ne aflăm parcă în *L'Intruse* sau *Les Aveugles* lui Maeterlinck, învăluiți de lucruri din « altă lume ». Vechiului zid părăsit din legendă i-au luat locul « ruinele acoperite de buruieni ale unui templu antic ». Orice localizare istorică lipsește, timpul pare încremenit în tăcerea nopții, sfîșiată doar de țipătul unei bufnițe. La soborul ființelor, vechi de cînd lumea, s-au adunat Cuminția pămîntului, Făpturi ciudate și Fauni să-și apere credința strămoșească deoarece :

« Omul vrea să ridice un nou lăcaș de închinăciune
Și orice înălțare nouă înseamnă dărîmarea celor ce au fost ».

Trecutul materializat în piatră și bronz își desfășoară planul de luptă cu năzuința prezentului, opunîndu-se progresului. Deși se pornește de la acest antagonism, de la această ciocnire a creștinismului cu păgînismul piesa « se ridică deasupra disputei de credințe, fiind mai ales o dramă a setei de perfecțiune artistică » [21].

Conflictul se desfășoară între Meșter și adversitatea elementelor naturii îngrozite de spargerea armoniei primare : zimbrii fioroși, paznici ai « sfinteniei pădurilor » s-au prăbușit sub loviturile ghioagelor ; cuiburile de vulturi în care creșteau « puii cerului » s-au năruit, iar « fratele foc » și « sora apă » au ajuns smerite slugi. Nu există decît o singură ieșire : nu moartea omului, a creatorului, ci uciderea a ceea ce acesta are mai de preț « dorul desăvîrșirii ».

Primul tablou apare cu totul singular în economia piesei — o sarabandă dantescă a locuitorilor unui tărîm ancestral care-și dispută forțele nebănuite împotriva omului. Celelalte tablouri prezintă contradicțiile de care se lovește artistul dornic de a supune prin dimensiunile creației limitele existenței.

Manole, un adevărat titan renascentist, sfidează greutățile, neîncrederea celor din jur și înfruntă curajos primejdia. La replica Domnitorului « Ai vrut ceva prea măreț », răspunde cu demnitatea omului sigur de forța sa :

« Ca să am ce învinge
Numai așa însemnăm ceva pe lume ».

De un puternic dramatism este hotărîrea lui de a-și jertfi iubirea, pentru a introduce în opera de artă « ce e mai măreț, și mai bun ». În piesa lui A. Maniu, Ana nu apare, toată tragedia se consumă numai în jurul eroului. O eroină care să fi întruchipat scenic imaginea de vis cu care o învăluie Meșterul « ar fi contrazis echilibrul unei structuri dramatice în care ideea domina consecvent sentimentalitatea » [22]. Tabloul II, actul II se deschide cu momentul în care zidarii au pus ultimele cărămizi în jurul Anei. Nu a mai rămas decît o mînă albă, ca un crin, pe care Meș-

[17] Tudor Arghezi, *Meșterul Manole*, în *Cuvîntul*, 21 octombrie, 1925 ; A. de Herz, *Meșterul Manole*, în *Dimineața*, 17 octombrie, 1925 ; Isaiia Răcăciuni, *Meșterul Manole*, în *Clipa*, 25 octombrie, 1925 ; Romiscus, *Meșterul Manole*, în *Universul*, 17 octombrie, 1925.

[18] Camil Petrescu, *Opinii despre Meșterul Manole*, în *Cuvîntul*, 7 noiembrie, 1925.

[19] Scarlat Froda, *Meșterul Manole*, în *Rampa*, 16 octombrie, 1925.

[20] Iosif Nădejde, *Meșterul Manole*, în *Adevărul*, 16 octombrie, 1925.

[21] M. Petroveanu, *Studii literare*, București, 1966, p. 23.

[22] Vicu Mîndru, *Adrian Maniu*, în *Istoria teatrului în România*, vol. III, București, 1973, p. 168.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

terul zguduit o sărută. Drama lui Manole apare cu atît mai puternică cu cît nimeni nu-l înțelege, cu cît toți îl condamnă pentru sacrificiul făcut. Cu mîndrie sfidează lumea întreagă, respinge onorurile domnești și într-o splendidă polemică cu Călugărul refuză interpretarea sacră pe care acesta o dă gestului său, cît și răsplata viitoare. Artistul și-a făcut datoria și odată cu clopotul careș-strigă izbînda în tării, ca un adevărat Icar, își întinde aripile spre veșnicie. Zborul lui « învinge viața ».

Meșterul lui Adrian Maniu e dăltuit în contururi gigantice, prometeice. Intransigența și dîrzenia îi conferă atributele monumentalității, dar îl lipsesc de frămîntările și neliniștile omenești. Orgoliul lui nemăsurat îl însingurează, determinîndu-i pe meșteri să se teamă de el, să nu-l înțeleagă întotdeauna și deplin.

Piesa, un amplu poem liric, se impune nu atît prin calități dramatice, cît prin valori poetice, prin intuiția amănuntului plastic și un remarcabil talent pictural. Conflictul inițial de natură cosmică, prezentarea categorială, neindividualizată a eroilor (Călugărul, Domnitorul, Întîiul lucrător, Altul), actul suprauman al Meșterului acuză influențe expresioniste. Piesa, « conținînd comori nebănuite și tulpini din care pot înflori minuni de punere în scenă » [23], nu le-a fructificat, din păcate, și în luminile rampei.

Atunci cînd George Enescu se gîndea la un grandios proiect pe tema Meșterului Manole, considerîndu-o «legenda cea mai frumoasă și mai simbolică a literaturii noastre populare », avea în vedere în primul rînd piesa lui Adrian Maniu. Și iarăși, din păcate, proiectul nu s-a realizat, lipsind cultura noastră muzicală poate de una din culmile ei.

Meșterul Manole reprezintă o piesă arhetip pentru dramaturgia lui Lucian Blaga, în ea fiind conținute cele două teme majore : drama creației și drama cunoașterii. Oare îndoielile lui Manole nu-l duc dincolo de ideea creației, am îndrăzni să afirmăm, la dezbaterea în subconștient a celeilalte teme — limitarea posibilităților umane de cunoaștere de către puteri de neînțeles? Căci ce este *Meșterul Manole* decît o meditație asupra omului-creator, a existenței lui în raport cu legile care guvernează universul și cu intima lui alcătuire în complexitatea căreia se războiesc forțe potrivnice. Dar în primul rînd avem de a face cu o dramă a creației, cunoașterea fiindu-i subordonată, insinuată în țesătură organic, într-o corelație implicită. Creația este în ultimă instanță o formă de cunoaștere.

Apelînd la tema folclorică, Lucian Blaga găsește aici « armătura mitului » în sens structuralist, cea mai potrivită, pe care o umple cu semnificații noi, potrivit viziunii sale fundamentale, sistemului său filozofic. În primul rînd mutația din legendă, din epic, deci, în dramatic, atrage după sine schimbări fundamentale în structura personajului principal, purtătorul destinului tragic : Manole. Aici se află, credem, principala diferență între piesă și legendă. La Blaga omul înțelege, el ajunge la o descoperire fundamentală. Neputînd să identifice natura forțelor care-i dirijează acțiunile, plutind deci în hăurile necunoașterii, lui îi este dat să se supună sau nu, și această libertate de opțiune este singura lui supremă libertate. În acest sens comparația cu eroul tragic antic este legitimă, pentru că Manole se ridică împotriva destinului, mai bine zis împotriva limitelor destinului său, care prin generalizare vizează condiția umană. Jertfa rituală devine la Blaga o dramă de un tragism răscolitor a cărei rațiune este cerută nu de superstiții de neînțeles, ci de demonul creației propriu demiurgului creator de frumos. De fapt, L. Blaga recitește legenda cu ochii filozofului și poetului, îmbogățind-o într-un sens și sărăcind-o în altul. Căci valorificînd niște sensuri potențiale sau adăugînd altele noi, autorul ne oferă o singură interpretare, iar legenda ne oferea o multitudine de interpretări. Acestei infidelități dramaturgia românească îi este datoare una din cele mai bune piese ale ei.

Lucian Blaga, cel dintîi scriitor român « care a încercat să ridice un sistem filozofic integral, cu ziduri, cu cupolă și să dea acestei filozofii o aplecare la realitățile naționale », după cum nota Călinescu [24], nu putea să nu îmbrățișeze în operă sa mitul Meșterului Manole. Existau în

[23] I. M. Sadoveanu, *Dramă și teatru. Studii și cronici*, Arad, 1926, p. 128.

[24] George Călinescu, *op. cit.*, p. 865.

11 c. 1424

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

legendă pasaje pline de făgăduinţă pentru teoreticianul apologet al hegemoniei absolute, al misterului, al unui transcendent neraţionalizabil. Marele Orb — simbol al existenţei plenare, inconştiente, este la Lucian Blaga totalitatea lumii şi în ea pot coabita foarte bine cele două faţete — binele şi răul. Nu are rost să intrăm în amănunte, filozofia poetică a lui Lucian Blaga a făcut obiectul unor studii critice nuanţate. Ne vom referi numai la acele idei care stau la eşafodajul operei sale dramatice.

Cea mai ispititoare în legendă, era figura meşterului, a creatorului demiurg, sfîşiat de contradicţiile sale interne, singur în universul său opac şi care răspundea ca aspiraţii celui ce dorea să-şi materializeze propria concepţie despre destinul omului — poetul dramatic însuşi. Era povestea unui nou Faust şi Lucian Blaga trebuia s-o rescrie. Mai ales pentru că Faustul modern avea straie munteneşti şi acţiunea se înscria într-un spaţiu mioritic şi într-un timp mitic românesc. Era firesc ca Lucian Blaga să nu rescrie legenda *ad litteram*, în sensurile ei iniţiale. Ar fi fost o încercare gratuită şi atît. Aşa cum a procedat în toate cazurile, Blaga va construi din legende sau mituri contralegenda sau contramitul său. Rezultatul este o operă de sine stătătoare, de un straniu fascinant, care în pofida unor erori de concepţie reprezintă o meditaţie gravă asupra destinului creatorului, culme a teatrului românesc.

Blaga atacă teza fundamentală a mitului dramatic din prima scenă. În faţa misterioaselor prăbuşiri Manole încearcă să urzească o ţesătură logică. El vrea să explice inexplicabilul, armele pe care le mînuieşte sînt cele ale raţiunii. Deruta lui provine din ineficacitatea aplicării calculelor sale exacte : « Cine-mi dărîmă zidurile ? » —strigă el neputincios. Manole trebuie să-şi arunce uneltele şi să încerce să privească « dincolo ». El intuieşte tulburarea armoniei, a ordinei firesti, şi toate aceste dereglări nu ţin de accidental. « Se petrec lucruri necurate pretutindeni », exclamă meşterul. Dar, continuă Blaga filozoful, omului nu îi este dat să vadă « dincolo », facultăţile sale cognitive fiind limitate. Marele Anonim — fiinţa supremă — era în accepţiunea filozofului « Trilogiei cunoaşterii » nu atît un echivalent al divinităţii, ci o denumire metaforică a absolutului care se refuză omului prin aşa-numita cenzură transcendentă, împiedicîndu-l de la o cunoaştere pozitivă şi totală a misterelor existenţiale. Manole e întruparea raţiunii contrazise în exerciţiul ei de rezistenţe de neînţeles, observa George Gană [25].

S-ar părea deci, că toată frămîntarea eroului este inutilă, eşecul aruncîndu-l într-o tristeţe metafizică. În realitate, însă, zbaterea lui Manole înseamnă refuzul stagnării, al inerţiei, al pasivităţii, al supunerii necondiţionate, iar efortul lui spre zonele transraţionale ale marelui cosmos este cel al unui nou Sisif « veşnic la început de drum ». Este aidoma meşterului clopotar Henric, care nu-şi dăruie nici un minut de odihnă, lanţuri grele legîndu-l de chipul zidirii pentru care se ridică de fiecare dată, cînd simfonia clopotului din adînc răsună cu o puternică chemare în sufletul lui :

« Treaz fie meşterul, nu lenevească
Căci, dacă rodul muncii sale este
desăvîrşirea, dacă se vădeşte
minunea-i tainică în bronz şi piatră,
în aur greu şi fildeş — toate duse
cu artă pîn-la cel din urmă sunet,
triumfătoare fi-va pe vecie ! » [26]

Dar Manole e ceva mai mult, e o limită omenească de înţelegere, un prag dincolo de care nu se mai poate trece. El este şi purtătorul unei revelaţii — dar de unde vine şi de ce i se cere să înfăptuiască jertfa nu mai poate afla. S-a scris mult despre « solitudinea » lui Manole înconjurat de forţe potrivnice, într-un univers de mister şi spaimă, tablou care rememorează imaginea omului primar, prea puţin apărat de cuceririle raţiunii. Diferenţiat totuşi de instinctualul Găman, sau, la cealaltă extremă, de fanaticul Bogumil, prin acea trăsătură de demnitate omenească specifică exemplarelor celor mai elevate ale speciei şi prin acea foame chinuitoare de creaţie care-l soarbe din adîncuri. Aceasta din urmă, de fapt mobilul întregii drame, are un caracter demonic,

[25] George Gană, *Lucian Blaga — poet dramatic*, *Teatrul*, 1976, 10—11.

[26] G. Hauptmann, *Clopotul scufundat*, în *Teatru*, vol. II, Bucureşti, 1968, p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

similar « demonului » goethean, idee favorită a poetului filozof definită de el ca « o putere magică, un duh pozitiv al creaţiei, al productivităţii, al faptei » [27]. Este una din reprezentativele mostre de extaz abstract, forţă telurică inconştientă care scindează sufletul producînd acel duel secret în interiorul personajului căruia avea să-i devină jertfă raţiunea omenească.

Într-adevăr, la o analiză pe verticală, opoziţia lui Manole, refuzul lui logic de a se supune jertfei îngropării în zid cerută de puterile necunoscute, se axează pe disputa dintre setea absolută de creaţie, un alt mister de alcătuire, şi conştiinţa eroului, luciditatea lui terestră, cu tot arsenalul de concepte logice supuse unui riguros spirit etic. Manole refuză jertfa pentru că nu o înţelege, nu are nici o raţiune, mai mult, ea reprezintă o înjosire a cugetului de către forţele arbitrare. « Jertfa aceasta de neînchipuit — cine o cere? Din lumină Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sînge, din adîncimi puterile necurate nu pot s-o ceară fiindcă jertfa e împotriva lor ». Lui Manole i se pare terfelită condiţia umană şi prima lui reacţie din piesă este aceea de răzvrătit. El blamează orînduirea sau mai precis neorînduirea lumii.

« — Încotro ameninţi, Manole? Spre puterile de sus sau spre cele de jos?
— În toate părţile ».

Caracterul acesta de frondă, de sublimă nesupunere, reprezintă cea mai înaltă aspiraţie a dramei şi ea poate să-şi găsească echivalent în primul rînd în teatrul antic. Dacă la Oedip ne fascina pasiunea adevărului, la Manole ne cucereşte pasiunea creaţiei, amîndoi copleşind prin tragicul existenţei. Manole este un erou tragic, nota Mariana Şora [28], el trebuie să ucidă, tot aşa cum Oedip este predestinat să-şi ucidă tatăl. Dar pe cînd Oedip înfăptuieşte actul involuntar, la Manole ezitările sale sînt cu atît mai dramatice, alegerea e cu atît mai cutremurătoare, cu cît el ştie ce face.

Găman şi Bogumil sînt creaţii originale, perfect închegate în ţesătura dramei, cu rol funcţional şi în acelaşi timp platforme de idei. Bogumil, stareţul, crede cu obstinaţie că o operă sfîntă, o biserică deci, cere pentru desăvîrşire un act criminal. « Sufletul unui om clădit în zid ar ţine laolaltă încheieturile lăcaşului pînă-n veacul veacului ». Fanatismul lui, de esenţă maniheică, reclamă practici magice, credinţa lui fiind un amestec de religii păgîne, unde forţa supremă, Dumnezeu, este complice cu dracul. Întregul univers îi apare ca un amestec de bine şi rău, de lumină şi întuneric, de crimă şi virtute, divinitatea fiind deopotrivă « *mysterium tremens* » şi « *mysterium fascinasis* » (M. Eliade, *Traité d'Histoire des religions*). Bogumil este simbolul unei religii intolerante care proclamă un zeu păgîn semănător de spaimă şi care obligă necondiţionat la supunere. Prin acest personaj Blaga refuză veracitatea existenţei divine, spiritul ei justiţiar, căreia oamenii trebuie să i se încredinţeze într-o senină aşteptare. Blaga consideră că a pune destinul omului în dependenţa actelor binefăcătoare ale unei fiinţe divine, înseamnă a-l condamna inevitabil la pasivitatea spirituală, la o vasalitate nedemnă, răpindu-i tensiunea creatoare şi voinţa de a şi-l construi prin propriile forţe. Bogumil este pentru Manole un fel de Mefisto care îi recomandă ca unic mijloc posibil de realizare a creaţiei jertfa cea mare. Dar pe cînd Mefisto nu se opune dorinţei de cunoaştere a eroului goethean, cerîndu-i în schimb doar respectarea pactului, deci căderea în păcat, Bogumil caută de la început să stăvilească orice înţelegere lucidă din partea Meşterului, orice efort de a pătrunde impenetrabilul. « Numai în iad se socoteşte », numai acolo « toate sînt după măsură », iar « numărul stăpîneşte în întocmiri, insinuare, în bolţi şi în clădiri ». Duhul agnostic al lui Bogumil, sesiza Edgar Papu într-o pertinentă paralelă Faust-Manole « constituie cel mai puternic mobil al poziţiei opuse faţă de spiritul faustic » [29]. Manole rămîne surd la îndemnurile stareţului Bogumil la jertfa necondiţionată : « Jertfa ! Ci eu, părinte, nu pot, nu vreau şi nu pot ! », aşa cum nu reacţionează nici la viziunile apocaliptice ale straniului Găman. Găman, duhul pămîntului, « zmeul bătrîn », « figura ca de poveste » în coşmarurile sale se doreşte un Atlas care să sprijine cu spatele lui de uriaş zidurile bisericii sau un Crist care acceptă jertfa de bunăvoie, clădindu-şi sufletul în biserică, « ca o boare bătrînă şi fără de moarte ». De fapt, Bogumil şi Găman au o trăsătură comună. Cel de-al doilea pare o jertfă a religiei primului, un om căruia i s-a extirpat raţiunea, trăind din « revelaţii divine », veşnic încolţit de spaimă, terorizat de monştrii născuţi de ungherele

[27] Lucian Blaga, *Daimonion*, Cluj, 1930, p. 11.
[28] Mariana Şora, *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga*, Bucureşti, 1970, p. 85.
[29] Edgar Papu, *Faust şi Meşterul Manole*, în *Soluţiile artei în cultura modernă*, Bucureşti, 1943, p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întunecate ale minţii lui. În construcţia piesei cele două personaje au rolul să tensioneze zbaterea fără odihnă a meşterului, Găman, ilustrînd plastic ameninţările lui Bogumil, creează o veritabilă imagine de coşmar. Iată o paralelă concludentă între stilurile de vorbire ale celor doi, din care se pot remarca ameninţarea surdă, lucidă a primului şi verbiajul hiperbolizat, apocaliptic al celui de-al doilea :

Bogumil : « Într-o seară am ieşit pe malul Argeşului.
Apele erau crescute pînă-n gura vadului.
Şi-n năvala apelor un sicriu plutind văzui.
Apoi altul, pe urmă altul, pe urmă cinci... »

Găman : « Se deschid porţile fără chei. Acum iese o
putere ce gîlgîie, acum o zburătoare în văzduh,
se-asvîrle, acum o cărămidă, acum un os, acum
un cap, ochi bazaochi, frunte-vălătuc... au, au, au ».

În vorbirea lui Găman se întrepătrund gemete, strigăte guturale, onomatopeice, spaima ajunge să genereze aproape durerea fizică. Dar mult mai puternic este chinuit Manole de propriul lui călău. Adevărata dramă a meşterului se poate rezuma în două replici « Lăuntric un demon strigă — Clădeşte. Pămîntul se împotriveşte şi-mi strigă — Jertfeşte ! ». Între aceste două puteri demonice se va da lupta cea mare şi presimţim, ca şi Manole, de partea cui va fi izbînda.

După o jumătate de act crîncen, în sfîrşit o rază de lumină şi alinare. Scena a treia, cu Mira. Blaga ştie să realizeze acea pauză de respiraţie necesară pentru a relua acţiunea la un diapazon mai ridicat. Mira, făptura armonioasă, de o puritate desăvîrşită, este « un fraged şi subţire pilastru de marmură », alături de Manole, Bogumil, Găman, cele « trei coloane pe care se zideşte piesa » [30]. Echilibrul ei sufletesc înseamnă balsam pentru rănile lui Manole, simplitatea ei organică exaltă un farmec autentic, pare desprinsă dintr-o pînză de Grigorescu. Terestră în aspiraţii, fără ca aceasta să-i dea un aer de mediocritate, este pandantul ideal al lui Manole, întruchiparea popasurilor, a acelor oaze de linişte reconfortantă cînd demonul creaţiei adoarme pentru a se regenera într-o nouă flacără mistuitoare. Caracterul rămîne static pe tot parcursul, iar limitele înţelegerii lui sînt cuprinse în aria dintre cele două replici : « Meşterul meu e pe cale să se certe cu cerul ? » — suris condescendent al omului simplu faţă de frămîntările marelui creator şi totodată neaderenţă la drama lui intimă — şi « socoteli...ziduri...credinţă...suflet...pămînt. Nu vreau să mai ştiu nimic din toate astea » — un echilibru stabil care nu are dorinţa marilor întrebări şi setea marilor răspunsuri. Sufletul Mirei este oglinda unui lac netulburat de vînt. Dar în sufletul lui Manole se zăreşte prin unde tremurate biserica. Este interesant că Blaga simte nevoia anticipaţiilor. Este, după părerea noastră, unul din cele mai interesante procedee folosite în piesă. Autorul era conştient de faptul că acţiunea este deja cunoscută, nici un fel de disimulare nu-şi mai afla locul. Orice lector sau spectator ştie că pînă la urmă Mira va fi zidită. Ei bine, Lucian Blaga anticipează prin viziunea lui Găman această jertfă scontînd pe un efect de sporire a tensiunii dramatice. Situaţia este următoarea : Mira înregistrează visul fără să-i înţeleagă semnificaţia, Manole este răscolit, în mintea lui începe să se înfiripe gîndul îngrozitor, iar Găman, ca o veritabilă Casandră, boceşte crima care are să se producă inevitabil. Pe fundalul acesta răscolitor năvălesc meşterii, anunţînd noul dezastru. Construcţia piesei beneficiază de un montaj logic şi simbolic, o secvenţă derivă din alta, adîncind-o, cîteodată autorul intervine în acţiune, tot pentru a anticipa, pentru a da un răspuns întrebărilor chinuitoare ale eroului sau desfăşurării acţiunii pe mai departe. De exemplu Manole se zbate pentru a afla ce-i de făcut : « Pămîntul îmi strigă jertfeşte ! », din culise se aude glasul Mirei : « Manole pot veni ? ». Sau finalul actului I, cînd după visul lui Găman, zidarii aduc vestea noii prăbuşiri, ca o întărire a viziunii acestuia de către realitate, o precipitare a evenimentelor către deznodămîntul necesar, de împlinirea căruia nu se mai îndoieşte nimeni (în afară de Mira, absentă din acest joc).

Şi iată şi momentul abdicării lui Manole, al renunţării la orice fel de opoziţie în legătură cu jertfa omenească. Explicaţiile sînt multiple. Una dintre ele ar putea fi aceea a sentimentului responsabilităţii faţă de discipolii săi întru credinţă : « Lîngă voi am îndurat îndelung săgeata soare-

[30] I. M. Sadoveanu, *Meşterul Manole*, în *Gîndirea*, an. IX, 1929, nr. 4, p. 158.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui şi gerul ieşit din piatră, ploaia în carne şi frigul în oase. Lîngă voi, duhul întruchipărilor s-a întărit în mine poruncitor. Lîngă voi, pentru biserică, zilnic mor. Din patru stihii v-am adunat, pe tine te-am luat din apă — că ai fost pescar, pe tine te-am scos din pămînt — că ai fost ocnaş, pe tine te-am coborît din lumină — că ai fost călugăr, din patru sfinte stihii v-am adunat, ca să clădim biserica din pămînt şi apă, din lumină şi vînt. Şi voi aţi văzut biserica cu chip mic şi-aţi zis: Meştere, venim ». A doua, aproape o certitudine, că va fi jertfa sa, deci Manole pe el se jertfeşte, într-un fel în mod conştient (visul lui Găman edificator), comportarea lui pînă la venirea Mirei este a unui om îndurerat, sfîrşit, învins. Principalul factor hotărîtor rămîne totuşi demonul creaţiei, unică şi sublimă coordonată care triumfă: « Mărturisire auziţi din partea-mi c-am început să clădesc fiindcă n-am putut altfel. Din cîmp şi munte v-am chemat fiindcă n-am putut altfel, cîteodată în groaznică îndoială am blestemat am făcut tot ce mi-a stat în putere şi voi face şi mai mult. Toate fiindcă nu pot altfel! » Este aceeaşi patimă care-l răscoleşte chinuitor şi pe Constructorul Solness, acel demon al creaţiei ce cheamă « dinlăuntru puterile de afară » şi « căruia trebuie să te supui — de vrei sau chiar de nu vrei » [31].

Ca şi în finalul actului I, după luarea hotărîrii întărită de jurămînt, « o umbră mare bine hotărnicită cade între ei ». E umbra turlei de mijloc a viitoarei biserici, un semn de dincolo, care arată că jertfa va fi primită şi puterile ascunse se vor îmbuna. Efectul are un veşmînt poetic emoţional, dar din punct de vedere axiologic este îndoielnic. Dealtfel, pe parcursul întregii drame apar unele secvenţe cu caracter mistic care încetoşează tema filozofică majoră, afectînd unitatea de idei şi chiar armonia de structură a piesei.

Scena aşteptării de la începutul actului al III-lea este o admirabilă creionare de atmosferă. Meşterii rămîn tot nediferenţiaţi ca reacţii, dar în ansamblu ei realizează ceea ce se cheamă o stare fizico-psihică, o timbrată frămîntare lăuntrică din care ţîşnesc exclamaţii, spaime, regrete, amintiri, nostalgii. Venirea Mirei, care ştie că s-a pus la cale jertfa cuiva, îi împietreşte. Aici efectul anticipaţiei este magistral folosit. Mira îi ceartă pentru nelegiuirea pe care se pregătesc s-o comită, fără să ştie că ea este victima: « V-am adus vin, să vă lumineze pe dinăuntru... bărbaţilor negri, sălbaticilor! Luaţi şi beţi! Şi pîne albă v-am adus, să vă abat înspre gînduri mai bune. De ce nu răspundeţi? Aşadar, totul e adevărat? Vă este cugetul încărcat şi staţi în ruinare. Unde-i omul pe care l-ai prins? Am venit să fiu mărturie acestei întîmplări neomeneşti ». Un comentator nota inspirat, pe marginea scenei, că Mira este opacă la mister. Tragismul provine aici din neputinţa de a admite prezenţa unui destin. Ca şi în balada populară nu se pune problema creaţiei sau a iubirii, ci, aşa cum sublinia Liviu Rusu, « a creaţiei prin iubire, după concepţia poetului popular, creaţia mare nu poate să se nască decît din tot ce este mai profund, mai nobil, mai generos în fiinţa umană, iar aceasta este iubirea » [32].

Urmează scena « Jocului », foarte sobru realizată. Blaga a intuit pericolul melodramatismului şi, în acelaşi timp, al imposibilităţii de a-l reda integral dramatic. El frînge brusc acţiunea lăsînd imaginaţia spectatorilor să conlucreze creator la desăvîrşirea zidirii. Manole şi Mira sînt singuri în universul lor închis, tot mai puternic, tot mai strîns încercuiţi de zidul care nu se mai poate desface. Şi fiindcă în ochii Mirei a năpădit spaima, ca în cei ai copiilor în nopţile grele de întuneric, Manole aprinde în ei lumina. Şi jocul dragostei şi al morţii începe. Pentru Mira nu e decît un joc al speranţei, al bucuriei, al iubirii, un joc în care visul prinde aievea contur şi ea trage clopotul cel mic, cu clinchetul lui de argint. Dar Manole va trage clopotul cel mare în jocul morţii, fără întoarcere. Ultima imagine a Mirei este zîmbitoare, de o candoare nefirească.

În continuare, analiza psihologică a personajului principal atinge culmi şi fineţi nebănuite. Manole trăieşte plenar înălţarea fiecărei cărămizi, cu sufletul scindat între o bucurie oarbă şi o tristeţe nimicitoare. Biciul cu care ritmează munca, ca şi strigătele de îndemn, ţintesc o autoflagelare, declanşarea forţelor telurice din lăuntrul său, întărîtate de sentimentul culpei şi al unei dureri atroce. Jertfa se desfăşoară potrivit ritualului, Blaga foloseşte un anumit ritm în vers:

« Zidiţi tencuiala pe piatră şi os », cu patru accente în frază care dau un ton uşor incantatoriu, cu rimă perfectă, « Să-nchidem viaţa în zidul de jos ».

[31] H. Ibsen, *Constructorul Solness*, în *Teatru*, vol. III, Bucureşti, 1966, p. 425.

[32] Liviu Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, Bucureşti, 1967, p. 303.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După o anumită acumulare, unitatea strofei este spartă, fraza redusă la mai puţin de jumătate, intenţia de precipitare duce la o explozie ritmică :

« Var şi cărămidă
Scări şi bîrne
Cobile şi scînduri
Nisip şi piatră
Trudă şi sudoare
Zi şi noapte
Pămînt şi moarte »

Blaga reuşeşte să redea pe parcursul actului patru procesul destrămării unei personalităţi, a unei energii uriaşe, clocotitoare, care se cheltuieşte pînă la ultima picătură. Acelaşi Manole care, biruit de demonul lui, striga îndemnuri către meşteri, ia ciocanul şi se prăvăleşte asupra zidului încercînd să-şi elibereze victima : « Nimic nu mai vreau ! Nimic ! Totul să se dărîme ! Vaierul ! Vaierul ! Nici acum nu-l auziţi ? Manole l-aude, toţi îl auzim. Eu v-am legat, eu vă dezleg. Nu mai vreau nimic, nu mai vreau minune. Pe ea din piatră o vreau ! Loc ! ». Este una din cele mai dramatice scene din teatrul românesc şi credem că numai *Danton*-ul lui Camil Petrescu se mai ridică la asemenea culmi ale grandorii umane. În faţa proaspătului mormînt al Gabriellei, Danton refuză ideea că o plamă de pămînt l-ar putea despărţi de cea pe care o iubeşte şi, sfidînd parcă legile firii, porunceşte : Dezgropaţi-o ! Eroul lui Blaga este profund umanizat, are reacţii contradictorii, în mintea lui încetoşată pătrund raze de lumină, de căinţă. Glasul Mirei din piatră, acel splendid leit-motiv « Manole, Manole, meştere Manole... » răsună ca un clopot numai în adîncul fiinţei lui. Tablou al contorsionărilor sufleteşti, prin excelenţă dramatic, el reprezintă în economia piesei momentul culminant, de tensiune maximă, după care urmează inevitabila cădere.

În final, Manole realizează pierderea ireparabilă, jertfa supremă şi ultimele lui cuvinte au ceva din asprimea şi răceala stîncii. El însuşi pare zidit în piatră, pietrificat :

« Undeva s-a oprit un vînt.
Undeva a contenit un glas.
Străini sîntem în marea singurătate şi-n veşnică pierdere ».

Este actul în care valoarea poetică atinge culmea ei maximă. Şi totuşi, Manole rămîne un revoltat împotriva forţelor întunericului. Trezit din beţia înălţării cupolelor, este singurul neconsolat. Nu judecata oamenilor îl sperie ci propria lui cazną. El a împlinit un destin. « A fost numai o netrebnică unealtă, o scîndură în schelele pe care le dărîmi cînd clădirea e gata, şi folosul vremelnic nu le mai cere ».

În final, el « trage clopotul cumplit şi fără smerenie de parcă s-ar certa cu cerul ». Un ultim strigăt, un blestem care se sparge în tării. Şi Manole alege singur calea : moartea este supremul lui act de nesupunere. Aşa se sfîrşeşte, pare că spune Lucian Blaga, drama omului care a încercat să înfrunte destinul orb şi a fost învins. Dar ca în tragedia antică moartea lui înseamnă o eliberare. Este « o concepţie eroică şi bărbătească a morţii. Românul nu caută moartea, nici n-o doreşte, dar nu se teme de ea » [88].

Şi ultima replică deschide o geană de lumină în atmosfera de grea tristeţe şi amarnică durere, fiindcă sacrificiul plătit atît de scump de meşter nu a fost zadarnic :

« Cînd noi nu vom mai fi, apa şi adîncul pădurilor vor
mai vui aici, amintindu-ne fără să ne numească,
surd şi cumplit, à-u ! à-u ! din veac în veac ».

E ciudat că, după atîta vreme, teatrul lui Lucian Blaga se refuză unor delimitări stricte în cadrul genului. El poate fi inclus într-un curent, expresionismul de pildă, fără a se calchia schema tipică a acestuia. Există permanent o zonă albă, ca un miracol care se sustrage cunoaşterii. A-l judeca în esenţă expresionist înseamnă a aplica drept metodă de lucru patul lui Procust. Compa-

[88] Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, p. 131, Bucureşti, 1943.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rîndu-l cînd cu Kaiser, Toller, Wedekind, cu Paul Claudel sau Maeterlinck, cu Ibsen şi Hauptmann, nu facem altceva decît să-i evidenţiem preferinţele livreşti, poate o comprehensiune filozofică sau estetică. E mult şi e puţin în acelaşi timp, căci nici o influenţă nu a putut să ştirbească unitatea dramei sale, un univers permanent consecvent cu el însuşi şi care face parte organică dintr-o operă — sistem de gîndire şi reflectare profund originală.

Şi aici nu se pune numai problema autohtonismului, a motivelor de inspiraţie, deoarece scriitorul caută şi găseşte tonul de universalitate al simbolurilor sale. La sorgintea teatrului lui Blaga stă o mare şi neliniştitoare sete de absolut :

« Pămîntule, dă-mi aripi
Săgeată vreau să fiu, să spintec nemărginirea »,

cere poetul într-o invocare hiperbolizantă, iar dramaturgul se angajează în această experienţă proprie chiar dacă reface nişte vechi itinerarii. Metaforic exprimat, mitul teatrului lui Blaga este de origine faustică.

Mitul Meşterului Manole, şi-a găsit în anii noştri o nouă împlinire, incluzînd noi sensuri filozofice şi noi valenţe artistice. Titanismul eroului, pasiunea muncii creatoare, etica sa exemplară, aspiraţia către perfecţiune, responsabilitatea faţă de propriul destin constituie semnificaţiile esenţiale ale motivului, cu largi deschideri spre momentul istoric pe care îl trăim.

Societatea noastră preia pe o treaptă superioară, îmbogăţind şi aprofundînd, tot ce s-a definit ca valoare umană, specific românească de-a lungul timpului. « Venim, fiecare, pe urmele altora, avem aşadar în urma noastră luminile gîndului şi cuvîntului prin care am călătorit, iar fapta şi împlinirea aparentă te trimit pe alte urme, care acum neaşteptat sînt înaintea ta. Urma este îndărăt şi înainte în această lume curgătoare şi următoare » [34]. Venim, aşadar, pe urmele înaintaşilor noştri, cum afirma atît de poetic C. Noica, sîntem beneficiarii valorilor create de ei, pe care le preluăm sub semnul urmei noastre de azi — umanismul socialist.

Reluarea în variante contemporane a mitului creaţiei nu înseamnă numai o « reîntoarcere » la vechile motive sau la o epocă mitică, ci adaptarea şi îmbogăţirea lui cu noi semnificaţii. Ideea jertfei creatoare, cu multiple ecouri în literataura contemporană, cunoaşte răsfringeri variate mai ales în opera poeţilor. Dezvoltarea mitului în cadrul unui anumit gen nu este întîmplătoare alegerea fiind determinată de viziunea artistică. Natura conflictului, contradicţia între pasiunea creatoare şi mediul exterior potrivnic a generat, aşa cum am văzut, o bogată dramaturgie proprie mai ales perioadei interbelice. Dispariţia datelor conflictuale între erou şi societate, actul creaţiei presupunînd în condiţiile de azi o contopire totală cu colectivitatea, au determinat o « migrare » a motivului manolian spre poezia lirică. Problema creaţiei se mută sensibil pe plan interior, suferind o subiectivizare, fapt care explică « migrarea motivului în lirică şi vesteşte nebănuite perspective de aprofundare » [35].

Cîntare omului a lui Arghezi devine un imn închinat muncii creatoare şi jertfei prometeice a omului. Mihai Beniuc, în *Meşterul Manole*, ridică efortul creator la măreţia sacrificiului, zidindu-şi inima « să cînte şi să fie îndemn la muncă şi la fapte ». Nicolae Labiş face din *Meşterul* său « un Prometeu român ». *Meşterul fîntînilor* de Gheorghe Tomozei, *Amfion constructorul* de Nichita Stănescu, fără să aibă o dependenţă vizibilă faţă de substanţa mitului îşi trag seva din semnificaţia acestuia. A.E. Baconsky, Aurel Rău, Ştefan Augustin Doinaş, Ana Blandiana, alături de foarte mulţi alţi poeţi, refac, în modalităţi diverse, mitul Meşterului Manole — izvor de veşnică tinereţe.

În dramaturgie, fără ca numărul lucrărilor să fie atît de impresionant ca în lirică, s-au realizat cîteva piese remarcabile. Unele dintre ele, *Meşterul Manole* de Valeriu Anania şi *Eu, Meşterul Manole* de Darie Magheru, reconstituie, în mare, etapele principale ale legendei, şi, deşi condiţionate de atmosfera constructivă a zilelor noastre, se menţin în universul uman baladesc.

Acţiunea piesei lui Valeriu Anania se înnoadă în jurul a două cupluri : Manole-Simina, Safirin-Iovanca, proiectate pe destinul celor nouă meşteri şi al soţiilor lor. Manole, călător prin

[34] C. Noica, *Rostire filozofică românească*, Bucureşti, 1970, p. 271.

[35] V. Fanache, *Motivul creaţiei în poezia noastră actuală*, în *Steaua*, 1964, 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţările lumii, după ce a învăţat meşteşugul în a scrie zidiri şi a zidi altare, s-a întors la Argeş să ridice « minunea între minuni ». Viaţa lui este o mare agitată între două pasiuni ireductibile : demonicul creaţiei şi bucuria dragostei, una o absoarbe pe cealaltă.

Privind chipul curat al Siminei, Meşterul are viziunea bisericii întregi : trupul ei zvelt se metamorfozează într-o construcţie graţioasă, cozile împletite devin turle răsucite spre cer « din ie, din veşmînt, din cingătoare » se înfiripă zidirea. Este o anticipaţie a sfîrşitului.

Printr-o luptă crîncenă trece şi Safirin, călugăr tînăr şi vraci priceput, mistuit de patima pentru frumoasa jupîniţă Iovanca. Ochii lui cucernici nu mai poartă în priviri decît imaginea ademenitoare a femeii şi ea îl îmbie să-i picteze desăvîrşirea în pronaosul bisericii. Safirin, urmînd o credinţă populară românească, îi răpeşte umbra, înscriind-o pe pînză. Obiceiul e foarte vechi, umbra fiind considerată în mitologia multor popoare un echivalent al sufletului, un al doilea Eu ce însoţeşte permanent omul ocrotindu-l (în Egiptul antic), o fiinţă protectoare care prevesteşte moartea sau primejdia (în nordicile Sagá). Luarea magică a umbrei în folclorul nostru aduce după sine moartea grabnică a fiinţei. Safirin zugrăvind chipul Iovancăi pe pînză a ucis-o în inima sa, îndeplinind astfel o dureroasă lege a creaţiei pe care o va afla cuînd şi Manole.

« Cînd firea izvodeşte frumosul măestrit
E osîndit izvodul să piară-n ce-a zidit »

În faţa gestului suprem al lui Safirin, Manole are revelaţia adevărului : cheia bolţii este cumpăna propriei fericiri, zidurile se vor înălţa numai atunci cînd meşterul va plăti cu preţul cel mai scump, iubirea.

Tensiunea dramatică creşte cu fiecare replică. Manole, frînt de durere, e obligat să aleagă între a-l trimite pe Safirin să-i salveze copilul grav bolnav sau pe Iovanca, soţia bogatului jupîn Pîrvu, Mecena care finanţa construcţia. În actul deliberat al opţiunii Manole-omul, tatăl iubitor, cedează în faţa lui Manole-creatorul. Este primul mare sacrificiu. Urmează apoi al doilea, zidirea Siminei. Sacrificiul final şi cel suprem este însăşi viaţa meşterilor care refuză să dărîme biserica şi să se supună poruncii domnitorului, dornic să afle taina ascunsă în zidurile ei.

Reliefarea cadrului social, pasiunea creatoare a muncii, comuniunea deplină a meşterilor, încrederea lor în forţa şi capacitatea lui Manole, finalul luminos, « Pămîntu-i al celor ce au aripi !... Zburaţi ! » aduc o nouă viziune în tratarea mitului constructorului. Piesa lui V. Anania, un poem dramatic de esenţă lirică, se remarcă prin armonia versului şi stilul aproape fără cusur. Dar autorul îşi încarcă acţiunea, o complică prin intrigi colaterale şi amănunte nesemnificative. Linia clasică a subiectului, remarca Dumitru Micu, este ornamentată cu toată flora de extracţie romantică a sufletului popular, efectul fiind de speţa barocului. Virtuozitatea este apreciabilă, dar excesul oboseşte [36].

În poemul lui Darie Magheru, *Eu, Meşterul Manole*, se accentuează puterea nelimitată a omului, capabil să înfrunte nu numai voinţa domnitorului, ci întreaga fire. De asemenea, e reliefată, cu bune rezultate dramatice, ideea continuităţii efortului creator şi al jertfei neîntrerupte pentru atingerea idealului.

« Alţi meşteri, peste vreme, ar cuteza minune
Mai-naltă şi mai mîndră... în veac mai luminos
Slujind şi ei tot munca şi dorul de frumos ».

În alte lucrări dramatice, ca de pildă în *Meşterul Manole* de Laurenţiu Fulga, interesul se axează pe pasiunea muncii creatoare, pe realizarea visurilor celor mai îndrăzneţe, zidurile durează trainice sub mîna pricepută a constructorului care nu mai e nevoit să-şi îngroape la temelie iubirea. Ideile noi care apar în piesa lui Laurenţiu Fulga nu se nasc însă întotdeauna organic din structura intimă a acesteia, ci sînt impuse din dorinţa autorului de a fi în deplin acord cu spiritul epocii noastre.

Anularea jertfei nu anulează şi tensiunea morală şi emoţională a motivului, în piesa lui Paul Everac, *Ana*. Autorul realizează un transfer al tragicului de la Manole spre Ana. Meşterul,

[36] Dumitru Micu, *Teatru poetic*, în *România literară*, 7 decembrie, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

impresionat de ruga femeii, o scoate din zid redescoperind astfel adevăratul preţ al iubirii, al trăirii plenare a clipei efemere. Aspiraţia la desăvîrşire, la înţelegerea jertfei ca sîmbure al « nemuririi » îi revine Anei. În zid a ţipat doar « nevrednicia » din ea, « lucrul cel slab » şi temător. Femeia şi-a descoperit acum bărbatul puternic şi mîndru : « Erai un bărbat din cei puţini şi rari. Care făptuiesc. Şi duc faptele la capăt. Erai mare, Manole ! Aşa te-am văzut eu ». Manole nu mai cunoaşte aspiraţia marilor confruntări şi a marilor împliniri. Pentru el valoare are doar viaţa făcută din carne şi sînge, şi din putere şi dragoste, din nevoie şi din foame, din popas într-o rarişte de umbră, sub amiaza aromitoare. Este un om dîrz şi hotărît, dar un om obişnuit fără dimensiuni prometeice. Puterea lui stă în actul alegerii, în înfruntarea blestemului şi în salvarea vieţii, penru a rodi prin Ana viaţa. Iar menirea lui, a creatorului, este aceea de a zidi ca locul să fie frumos, « ca să împodobească pămîntul cu fapta ».

Fără să aibă o dependenţă vizibilă faţă de substanţa mitului, piesele lui Horia Lovinescu, *Moartea unui artist*, şi *Omul care şi-a pierdut omenia* se află sub incidenţa acestuia. Dramaturgul accentuează înalta idee etică a subordonării realizării artistice de condiţia păstrării umanităţii : « O construcţie nu e numai număr şi materie, implică şi o altă coordonată : „Omul" ». Turnul Lunii din *Omul care şi-a pierdut omenia* se prăbuşeşte fiindcă constructorului îi lipseşte piatra unghiulară, « şimţul umanului, solidaritatea cu omul ». Manole va deveni « om printre oameni » numai atunci cînd va regăsi « bucuria logodnei cu lucrurile simple ale vieţii şi pămîntului » şi puterea de a se jertfi pentru semenii săi.

Esenţa artei pentru care militează şi Manole Crudu se află « sub semnul puterii omului asupra haosului şi morţii ». Cine nu crede în om, afirmă eroul din *Moartea unui artist*, crede în monştrii. Egoismul exacerbat al sculptorului Manole Crudu îl duce la o atitudine antisocială, la înstrăinare şi indiferenţă, la negarea adevăratelor valori etice şi estetice. În amîndouă piesele umanizarea eroului se realizează numai prin sacrificiu : jertfa de sine pentru ceilalţi şi distrugerea unei opere de mare artă, dar profund inumană, izvorită din zonele obscure ale conştiinţei, din spaima cumplită faţă de moarte.

Atît *Omul care şi-a pierdut omenia*, piesă alegorică, situată la graniţa dintre eseu şi legendă, cît şi *Moartea unui artist*, dezbatere de esenţă filozofică, cu o construcţie armonioasă şi dramatică, îşi trag seva şi profunda originalitate din impactul cu universul folcloric românesc. Corul robilor invocă patetic ielele, la porţile Cetăţii Soarelui se înalţă bocete şi cîntece de jale, iar blestemele abominabile vin parcă dintr-o lume ancestrală. Ca şi în epica populară, eroul damnat este respins de semeni şi de întreaga natură : în prezenţa lui izvoarele îşi seacă apele iar copacul îşi strînge coroana *(Omul care şi-a pierdut omenia)*.

Atitudinea Domnicăi în faţa morţii aminteşte de înţelepciunea ciobanului mioritic care-şi priveşte senin sfîrşitul, cu conştiinţa datoriei împlinite : « Numai că am mai murit oleacă. Oleacă şi încă oleacă, şi într-o zi gata mă isprăvesc » *(Moartea unui artist)*.

★

Meşterul Manole prin neobişnuita ecloziune, frecvenţă şi măiestrie cu care este abordat în genuri diferite ale artei, prin semnificaţiile sale multiple — construcţie şi jertfă umană — reprezintă mitul fundamental în care ne regăsim continuu şi deplin.

HYPOSTASES DRAMATIQUES DE «MEŞTERUL MANOLE»

RÉSUMÉ

Le mythe d'un « sacrifice à la base d'un chef-d'œuvre architectural », dont les origines doivent être cherchées — au-delà du fonds thraco-dace — dans la culture indo-européenne, est étroitement lié dans celle roumaine au nom de « Meşterul Manole » (figure légendaire du folklore roumain, « Meşterul Manole » aurait été le maître maçon qui érigea, pour le voïvode Neagoe Basarab, le monastère de Curtea de Argeş ; la légende veut que voyant que les murs du monastère s'écroulaient au fur et à mesure qu'ils étaient élevés, Manole y ait muré vivante sa jeune épouse, afin que l'édifice tienne debout. Obligé lui-même de sauter du toit du monastère avec des ailes qu'il s'était

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fabriquées, il s'écrasa dans sa chute) et à celui du monastère de Argeş. Un chef-d'œuvre issu des mains habiles de l'homme engendra, à son tour, un autre chef-d'œuvre, né de la force de sa pensée créatrice : la légende de « Meşterul Manole ».

Le sacrifice au nom de la création et le travail en tant que but suprême de l'existence constituent les coordonnées majeures de la légende.

Ce n'est pas sans raison que George Călinescu voyait dans « Meşterul Manole » l'un des mythes fondamentaux des Roumains et dans Manole un titan, un Prométhée national, incarnation du « mythe esthétique du peuple roumain ». Depuis plus d'une siècle la figure fantastique de Manole, ce titan ravagé par le démon de la création, pris dans le piège d'un dilemme tragique et obligé de choisir, inspire les créateurs.

La dramaturgie compte un grand nombre de pièces, dont quelques-unes s'inscrivent parmi les chefs-d'œuvre du théâtre roumain et universel, alors que certaines d'entre elles ne gardent de nos jours qu'un intérêt documentaire, étant de simples narrations dialoguées des principaux moments de la ballade.

Dans sa pièce *Meşterul Manole*, Octavian Goga extrait une beauté nouvelle, subjective, effectuant un transfert du thème du créateur mythique aux dimensions humaines. Si Goga avait inscrit la signification de la ballade dans les coordonnées d'un drame moderne, Nicolae Iorga fera de sa *Zidirea mînăstirii Curtea de Argeş* une évocation historique. L'accent sera mis sur l'idée du respect des traditions, des coutumes, de l'héritage ancestral ; ce n'est pas en démolissant le passé, avec les valeurs qu'il renferme, qu'on peut édifier une œuvre durable, mais en le continuant.

L'originalité de la pièce de Ion Luca, *Icarii de pe Argeş*, consiste dans le fait de renoncer à tout élément de mystère, au surnaturel, au miraculeux. Dans la pièce *Meşterul Manole* par Victor Eftimiu, deux actes seulement se maintiennent dans l'univers de la ballade — «L'Écroulement » et « Le Sacrifice » — les autres étant des fabulations de l'auteur. Adrian Maniu, auteur de *Meşterul*, sculpta son héros en pierre, à l'échelle monumentale, lui conférant des contours gigantesques prométhéens. La pièce est un ample poème lyrique qui s'impose par ses qualités poétiques, par l'intuition artistique du détail plastique et par un remarquable talent pictural.

Dans la dramaturgie de Lucian Blaga, la pièce *Meşterul Manole* représente un archétype, contenant les deux thèmes majeurs : le drame de la création et celui de la connaissance. Le sacrifice rituel se transforme chez Blaga en drame d'un tragisme ravageur, sa raison n'étant pas imposée par des superstitions dépourvues de sens mais par le démon de la création, propre au démiurge créateur de beauté. La fièvre de Manole signifie le refus de la stagnation, de l'inertie, de la passivité. Lucian Blaga reprend dans *Meşterul Manole* l'histoire de Faust, d'un nouveau Faust circonscrit dans l'espace et le temps mythique roumains. La pièce est une méditation profondément dramatique sur le destin du créateur et constitue l'un des sommets du théâtre roumain.

La reprise du motif de « Meşterul Manole » dans des variantes contemporaines a contribué à l'enrichir avec de nouvelles significations, accentuant le caractère de titan du héros, son aspiration vers la perfection, son éthique exemplaire, sa responsabilité envers son propre destin. Certaines pièces, telles *Meşterul Manole* par Valeriu Anania, *Eu, Meşterul Manole* par Darie Magheru, re ont les principales étapes de la légende ; dans d'autres — *Meşterul Manole* par Laurenţiu Fulga et *Ana* par Paul Everac — les murs s'élèvent durables sous les mains habiles du constructeur, lequel n'est plus contraint d'immoler son amour sous les fondations de son chef-d'œuvre.

Le mythe de « Meşterul Manole » représente, par son éclosion, sa fréquence peu commune et par l'art avec lequel il a été abordé dans les différents genres artistiques, ainsi que par ses significations majeures, le mythe fondamental dans lequel nous nous retrouvons d'une façon durable et plénière.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVATARURILE LUI FIGARO

de MIHAI RĂDULESCU

În urmă cu 204 ani, în 1775, Comedia Franceză prezenta *Bărbierul din Sevilla*, piesa lui Beaumarchais. Abia peste nouă ani (1784) va izbuti același scriitor să își vadă jucată *Nunta lui Figaro*. Ceea ce afirmă Kléber Haedens despre el este perfect adevărat: « Literatura ocupă ⟨...⟩ un loc secundar în această viață străbătută de incidente și intrigi al căror fir Beaumarchais nu îl pierde niciodată. Spiritul lui Figaro, Beaumarhais nu l-a urcat numai pe scenă, el l-a introdus, de asemenea, mai ales în întreprinderile sale labirintice în care și-a riscat cinstea și geniul »[1]. Nădăjduim să avem cîndva prilejul a o demonstra pe larg. Pînă atunci, pentru modesta scriere de față, ne interesează care este acest « spirit al lui Figaro ». « Acest pretins maestru al intrigii », opinează același istoric literar, « gustă toate eșecurile » și nu ar fi greșită calificarea dacă nu ar fi urmată de: « nu îi rămîne decît obrăznicia » (p. 267) sau de și mai ciudata paralelă care îl scoate pe bărbier de patrusprezece ori (!) mai lipsit de fineţe decît Suzanne (p. 268). Mai departe, K. Haedens scrie o frază la fel de stranie ca și misterul la care se referă ea: « simţim că » piesa *Nunta lui Figaro* « este clădită pe un mister ale cărui ecouri nu le-a ghicit nici Beaumarchais în totalitatea lor » (ibidem); referindu-se la monologul personajului, menţionează a fi prezent în el « un ecou romantic și pirandelian », straniul decelat s-ar părea că se împletește condiţiei umane, surprinsă în aspectul ei enigmatic de către cuvintele bărbierului. Fraza, oricît este de imprecisă, ne lasă visători. Să deschidem cartea la filele monologului.

În pragul disperării, Figaro își revede filmul vieţii. (Da, și el poate fi disperat, atunci cînd iubirea, mult nădăjduita bucurie curată a vieţii sale, amenință să îi fie înșelătoare...). Datorită răpirii lui, în copilărie, întîia educaţie primită este cea a furtului, a trasului pe sfoară, a parazitismului (« răpit de niște tîlhari, crescut potrivit moravurilor lor »[2]). Dezgustat, caută o cale către cinste. Învaţă chimia, farmacologia, chirurgia și, oricît de bine ar fi susţinut de către o persoană influentă, sistemul nu îi îngăduie să ajungă decît veterinar. Încearcă o nouă ieșire la suprafaţă: scrie o comedie asupra vieţii din serai: are loc un scandal diplomatic. În căutarea unei noi surse de bani pentru viaţa sa dusă de azi pe mîine, se amestecă, tot cu condeiul, într-o dispută pe marginea economiei politice — e încarcerat (« lipsind libertatea de a acuza, nici un elogiu nu poate flata și numai oamenii mici se tem de scrierile fără importanţă » (ibidem, p. 254). În timpul cînd a fost închis, cenzura veche a căzut. Un binevoitor îi explică faptul că « dacă nu vorbesc în scrierile mele nici despre autorităţi, nici despre biserică, nici despre politică, nici despre morală, nici despre cei din vîrf (...), nici despre Operă, nici despre celelalte spectacole, nici despre careva cît de cît important, pot publica orice, în toată libertatea, după examinarea făcută de către doi sau trei cenzori » (ibidem). Așadar

[1] Kléber Haedens, *Une histoire de la littérature française*, Paris, (1943), p. 266. Această traducere și următoarele aparţin autorului, în afara cazului în care numele tălmăcitorului este menţionat.

[2] Beaumarchais, *Théâtre de...*, Paris, *La Folle journée ou Le Mariage de Figaro, Figaro*, IV, 3, p. 253.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE. T. 26, P. 91–99, BUCUREȘTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fondează o gazetă : *Journal inutile*, suprimată pe dată. Se reîntoarce la ce a învățat de copil, la înșelătorie, omului cinstit nefiindu-i dat să persiste în mijlocul necinstei generale : intră în lumea jocurilor de noroc. Aici toți fură, lui i se cere să rămînă un om de onoare. Pe punctul de a se sinucide, reia uneltele chirurgului și ale bărbierului ca, finalmente, să ajungă slugă.

« Cum de mi s-au întîmplat toate astea ? De ce ele și nu altele ? Cine le-a legat de capul meu ? Obligat să bat drumul pe care m-am pomenit fără s-o știu, după cum îl voi părăsi fără s-o vreau, l-am presărat cu cîte flori mi-a îngăduit s-o fac veselia mea ; fără a ști dacă-i mai a mea ca celelalte, nici măcar ce este acest *eu* care îmi dă de lucru : un asamblaj inform de părți necunoscute, apoi o ființă imbecilă firavă, un mic animal nebunatic, un tînăr focos la plăcere, plin de toate poftele bucuriei, apucîndu-se de toate meseriile, să poată trăi ; stăpîn ici, slugă colea, după gustul norocului ! ambițios din vanitate, harnic de nevoie, dar puturos... din toată inima ! orator la primejdie, poet din delăsare, muzicant după prilej, îndrăgostit cu răbufniri, am văzut tot, am făcut tot, m-am folosit de tot » (ibidem, p. 255). El își completează acest autoportret atît de contemporan printr-unele întrebări din el, adăugînd : « Eram sărac, mă dispreţuiau. Am dat dovadă că aș avea ceva în cap, s-a năpustit degrabă ura » (ibidem, V, 19, p. 278). Mai tînăr, în *Bărbierul din Sevilla*, el se descrie la fel, numai că fără accente dramatice : « primit într-un oraș, întemnițat în altul, iar pretutindeni superior evenimentelor ; ajutînd timpului prielnic, suportîndu-l pe cel rău ; batjocorindu-i pe proști, înfruntîndu-i pe ticăloși, rîzînd de nenorocirea mea și bărbierind pe toată lumea » [3]. Limita puterilor proprii și-o cunoaște de pe acum : « Mă grăbesc să rîd de toate, de teamă de a nu fi obligat să plîng » (ibidem). Despre el Rosine afirmă în aceeași comedie că e bun și cîteodată milos (II, 1, p. 54) ori cinstit (II, 3, p. 58). Autorul însuși menționează voioșia caracterului său[4] : « în loc să fie un negru scelerat, a fost un băiat caraghios, un om căruia nu i-a prea păsat de nimic, care a rîs și de succesul și de eșecul întreprinderilor sale » (p. 14), ori, mai concret : « Figaro, bărbierul, bun de gură, poet prost, muzicant îndrăzneț, mare scîrțîitor la ghitară, ⟨...⟩ spaima soților, adoratul femeilor » (p. 18). Suficiente date pentru un portret foarte complex. Oare Beaumarchais, autorul acestuia este cel dintîi a cărui pană întîlnește conturul unui astfel de chip de bărbier ? Ne amintim că Figaro a scris despre un serai și că a viețuit în Spania (de unde va fi aflat despre seraiuri prin vechile tradiții arabe). Acolo a făcut intrigi, să își caute un rost (chiar intrigi maritale) Beaumarchais însuși [5]. Această indicație nu ne pune cumva pe urmele altor bărbieri ?

Există cîteva cărți în lume cuprinzînd o oglindire completă a firii, aventurii și condiției umane. Una dintre ele este și culegerea de povești *O mie și una de nopți*. În a douăzeci și opta noapte, Șeherezada dădu glas, printre altele, *Poveștii tînărului șchiop și a bărbierului* [6]. Să vedem în ce măsură portretul acestui bărbier seamănă cu cel sumar schițat mai sus. Pentru aceasta se cuvine să îi cunoaștem și întîmplările (neglijate în cazul pieselor menționate anterior, prea bine cunoscute cititorului). Un tînăr se îndrăgostește de fata cadiului din Bagdad. O mijlocitoare îi înlesnește să o întîlnească. Tot ea îl sfătuiește să se radă pe cap înainte de a se înfățișa iubitei. Figaro-ul Bagdadului e bătrîn, în schimb e bun de gură și priceput la toate ; mai limpede și mai complet, în termenii săi : « Dacă sînt bărbier, nu sînt numai bărbier. În adevăr, deși sînt bărbierul cel mai cu faimă din Bagdad, pe lîngă meșteșugul doftoricesc, cel al plantelor și al leacurilor, mai cunosc și știința stelelor, regulile limbii noastre, măiestria strofelor și versurilor, elocința, aritmetica, geometria, algebra, filozofia, arhitectura, istoria și tradițiile tuturor popoarelor de pe pămînt » (p. 76). El își încheie tirada, ca în Sevilla : « Dealtfel, nu cer decît să-ți slujesc și să rămîn alături de tine, fie și un an, și fără de plată ». Se voiește slugă, în orice condiții, știind să se prețuiască (el, supranumit Mutul ! deși vorbele « curgeau ca apa din gura lui », p. 77). Tot ce scriem aici are menirea să răspundă la această întrebare. Totuși, nu ne putem împiedica să cercetăm de pe acum modul în care este caracterizat un Figaro român, în carne și oase, de către Caragiale. În nota : *Un frizer-poet și o damă care care trebuie să se scarpine-n cap* [7], umoristul român constată : « Se știe că-n genere frizerii sunt, ca toți artiștii, foarte pasionați și foarte credincioși amanți ai fiicelor

[3] Beaumarchais, op. cit., *Le Barbier de Séville*, I, 2, p. 42.

[4] *Ibidem*, *Lettre modérée sur la chûte et la critique du Barbier de Séville*, p. 12.

[5] Vezi René Dalsème, *La Vie de Beaumarchais*, Paris, 1928, sau orice altă biografie a respectivului scriitor.

[6] *Cartea celor o mie și una de nopți*, vol. 2, traducere de D. Murărașu, București, 1968, p. 69.

[7] I. Caragiale, *Opere*, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, vol. IV, București, 1938, p. 410—411.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Melpomenei... În momentele sale pierdute, între curăţitul pieptenilor şi ascuţitul bricelor, orice frizer ortodox care se respectă trebuie să se dedea cultului măcar a unei muze profane... Unii cîntă cu flautul ori cu ghitara; alţii zugrăvesc sau compun tablouri, în fel de fel de nuanţe, cu firele de păr măturate din prăvălie; alţii sculptează în miez de pîine ori în săpun — rachiu; alţii fac versuri care de care mai nepieptănate, şi alţii scriu poeme în proză, care de care mai despletite» (p. 410). Pe poetul C. A. Ionescu, la care se referă, îl denumeşte: «un lirico-decadento-simbolisto-mistico-capilaro-secesionist» (ibidem) şi îl pune să îşi semneze poemul în proză, declinîndu-şi calităţile: «friseur-poet—critic-raseur etc. român» (p. 411).

Multitudinea preocupărilor umaniste este evidentă la toate ipostazele, ca şi calitatea lor...

Odată satisfăcută această curiozitate, să revenim la întîmplările din Bagdad, aflînd cum poeţii aureolează potretul abia schiţat: «Socot că orice meşteşug brăţară e de aur, / Dar bărbierul însuşi e cea mai de preţ brăţară: / Întrece-n cumin̦tenie şi-al inimii tezaur / Pe cei oricît de înţelepţi, pe cei mai mari din ţară, / Căci ţine-n mînă-i şi un cap regesc încins cu laur!" (*Cartea celor o mie..*, loc. cit., p. 80). Această trăsătură a orgoliului profesional o vom regăsi în desenul făcut de Balzac Figaro-ului său. Nu ne putem îngădui aici să reluăm toate cele spuse şi săvîrşite de bărbierul oriental, pe cînd acuză, la tot pasul, pe «flecari sau inşi plicticoşi, sau de cei care-şi vîră nasul în treburile altora» (p. 85). Adevărul este că Mutul se dovedeşte o adevărată pedeapsă a naturii pentru tînărul îndrăgostit, întîrziindu-i cumplit întîlnirea, cu lăudăroşeniile, bîrfele şi intrigile sale. Mai mult, slobozindu-l din mîini, îl urmăreşte pe băiat pînă la casa cadiului şi, suflet bun, se amestecă în toate aventurile sale, astfel încît izbuteşte să îi încurce în aşa hal tentativa amoroasă încît datorită lui, exclusiv, complotul îndrăgostiţilor iese la iveală. Mai mult, dacă tînărul găseşte din cînd în cînd cîte o ieşire din capcanele năzărite prin bunăvoinţa necontrolată a bărbierului, acesta găseşte soluţia ca, din exces de zel, să îl afunde în încurcături cu adevărat fără scăpare. Totul din prietenie... Îi face bine cu sila, pînă ce tînărul rămîne şchiop şi încearcă să scape de cumplita prietenie, fugind din Bagdad... ca să îşi reîntîlnească blestemul în străinătate!

Bărbierul acesta are şase fraţi; ei au şase poveşti; fiecare dintre ele constituie un nou prilej de întregire a portretului său de gură-mare şi încurcă-lume, dar nu pentru paginile de faţă.

În aceeaşi culegere întîlnim un al doilea Figaro răsăritean, în povestea: *Bărbierul jugănit*[8]. El este amestecat în intriga iubirii dintre o femeie matură (soţia unui yuzbaşiu) şi un băieţandru imberb (ah, Cherubino!). În căutarea unui cîştig, plin de bunăcredinţă şi, iarăşi, prietenie, el îl denunţă pe tînăr soţului, fără să ştie ce face. Femeia în culpă se doveşte mai isteaţă ca bărbierul denunţător (vezi duelul dintre intrigile lui Figaro şi ale contesei Almaviva, Cherubino fiind într-una cel descoperit unde nu avea ce căuta) şi îl pedepseşte pentru a se fi amestecat în ceea ce nu îl privea, castrîndu-l.

Că figura bărbierului nu poate fi despărţită de gloata de gură-cască spînzurată de cuvintele ce îi ies de pe buze acestui atoateştiutor învîrte-lume o dovedeşte şi o miniatură de manuscris din Mesopotamia: *Prăvălia bărbierului*[9], datată de Ernest Kühnel: 1230. În centrul ei, dugheana este marcată printr-un dreptunghi; în partea lui superioară, două rafturi cu felurite vase pentru licori şi pomezi. Sub ele, un taburet; un muşteriu cu turban şade pe acesta, cu spatele către bărbierul ghemuit îndărătul său. Cel din urmă i-a ridicat veşmîntul larg, dezvelindu-i pulpa dinspre privitor, respectiva fesă şi coastele. Pacientul — venit probabil pentru vreun furuncul, ori să i se pună lipitori, şi-a întors privirile către bărbier, oferindu-ne spre examinare profilul unui bărbat cu o umbră de barbă mică, cu un nas drept continuîndu-i lin linia frunţii şi cu o sprînceană arcuită înalt. El ascultă cele rostite de bătrînul bărbier cu barbă albă şi cu chip de savant şi profet. Înseşi picioarele meşterului sînt ascunse de capetele cu turbane ale liotei de privitori îngrămădiţi în formă de cerc, pe patru şi cinci rînduri, în jurul minunii.

Un text românesc mai vechi, readus în contemporaneitate de către sinoloaga Ileana Hogea, se referă la neîntrerupta legătură dintre bărbieri şi mulţime, în China, ei achitîndu-se de îndatoriri pe uliţă, în văzul tuturor (specificăm faptul că Şeherezada se adresa regelui Sahriar «sultan al insulelor Indiei şi *Chinei*», s.n.): «În politiile Hinei, bărbierii merg pe uliţe cu un clopoţel în

[8] *Cartea celor o mie şi una de nopţi* ..., vol. 12, p. 298 şi urm.

[9] Ernest Kühnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin, 1923, pl. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mînă, chemînd muşterii; poartă cu sine un scăunaş, un lighean, un şervet şi un ulcior cu apă. Cînd îi cheamă cineva, aleargă îndată, aşează scaunul în locul cel mai potrivit din uliţă, încep operaţiile, săpunesc capul, spală urechile, muruiesc sprîncenele, perie straiele şi altele, făcînd toate acestea pentru o plată de numai şase parale. După ce au mîntuit, îşi iau bagajul şi urmează ca mai înainte sunînd clopoţelul »[10]. Este de bănuit că acest contact cu gloatele făcea din bărbierul oriental un personaj foarte popular. O informaţie neconfirmată privitoare la strămoşii acestor bărbieri chinezi uliţari îi socoteşte a fi fost şi rapsozi.

Frantz Funck-Brentano îi urmăreşte la celălalt capăt al lumii, în Franţa, şi al civilizaţiei evului mijlociu, adică la începuturile ziaristicii[11], cînd « în lipsa ştirilor oferite de ziare, scrisorile intime ţineau locul gazetelor » (p. 1). Slugile, « reporteri galonaţi », « se strecurau pretutindeni » (p. 12). Aduceau ştiri stăpînilor care le transcriau în epistole. Aceşti servitori au învăţat rapid noul comerţ. Au început să facă ei înşişi ziare-scrisori. Istoricul citează : « „Memoriile cardinalului de Retz⟨...⟩ au un mare succes aici. Ele îi agită pe cei slabi şi amplifică grijile îngrijoraţilor". Un valet este cel care se exprimă astfel la începutul secolului al XVIII-lea. Nu-ţi vine a crede de pe acum că vezi alergînd pe hîrtie pana lui Figaro ? » (ibidem). Epistolele devin *nouvelles à la main*, *gazettes secrètes*, *feuilles de nouvelles*, *gazetins* sau *petits manuscrits* (p. 26) care fac concurenţă presei oficiale. Beaumarchais îi popularizează pe aceşti ucenici ai lui Mercur prin personajul său, dar le cade victimă el însuşi. În noiembrie 1775, celebrul ziarist de contrabandă Melchior Grimm îl ridiculizează pe părintele lui Figaro pentru sarcina de stat secretă ce l-a dus în preajma cavalerului d'Éon, fost dragon (al cărui sex era îndoielnic şi stîrnea nedumeriri) : « De cîteva zile s-a răspîndit zvonul că se va reîntoarce în ţară cavalerul d'Éon ; se adaugă ştirea că domnul de Beaumarchais se va căsători cu el... » (p. 81). Aceşti trepăduşi ai condeiului otrăvit erau o binefacere pentru plictisul general, dar şi o plagă publică, atunci cînd răspîndeau ştiri false ori colportau peste hotare ştiri nici că se poate mai preţioase. Bastilia îşi deschide porţile, să se asigure de tăcerea lor. Continuă să scrie şi în umbra ei, ba chiar dintre zidurile cetăţii. Înving. Sînt acceptaţi de stat. Se instituie şi asupra lor un drept al cenzurii. « Un mare număr dintre aceşti lachei », se referă autorul la aceşti ziarişti neoficializaţi încă, « erau, de asemenea, chirurgi şi, cum chirurgii erau bărbieri, ei erau bărbieri⟨...⟩. Edmond Ranquet, valet şi bărbier al mareşalului de Luxembourg şi chirurgul său, a fost internat la Bastilia, la 20 mai 1670, pentru *nouvelles à la main*. Un Figaro complet » (p. 319). Brentano insistă asupra faptului că bărbierii şi peruchierii pretindeau a deţine primul loc printre gazetăraşii aceştia mizeri dar temuţi, ei care au contribuit la răsturnarea lumii. În prăvălia lor se făcea schimb de ştiri, se redactau şi erau citite ziare interzise. Toţi, că sînt bărbieri sau nu, sînt subsumaţi tipului Figaro de către autorul citat. Ba, « unii dintre aceşti gazetari au pînă şi stilul Bărbierului din Sevilla » (p. 311). « Personalitatea lui Figaro, în epoca modernă, a dobîndit proporţii pe care nici Beaumarchais însuşi nu le prevăzuse. Generaţiile născute în tulburările revoluţionare au voit să salute în el întruparea cea mai izbitoare a acestor forţe irezistibile care au grăbit prăbuşirea unei societăţi putrede şi au pregătit apariţia unei lumi noi » (p. 337—338).

Beaumarchais nu o ştia, poate. Tipul bărbierului, însă, avea în sine această forţă de a distruge o stare de lucruri şi de a o înlocui cu alta, în mic (o intrigă amoroasă) sau în mare (o stare socială). El mai avea forţa de a însămînţa lupta. Să ne întoarcem în timp. Ne aflăm în Renaştere. Cervantes declară că este tălmăcitorul din arabă al romanului său (deci traducător din limba celor *O mie şi una de nopţi* în limba în care Beaumarchais a presupus că ar fi vorbit Figaro). În *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, un bărbier schimbă în două rînduri destinul cavalerului rătăcitor (« bărbierul din cătunul cel mare slujea de bărbier şi pentru cătunul cel mic, unde se întîmpla să aibă nevoie cîte unul, bolnav, de lipitori, cîte un altul de potrivit barba, ceea ce venea să şi facă bărbierul, ducînd cu el un lighenaş de aramă »[12]. Figaro-ul spaniol cam nespălat, văzînd cum se repede asupră-i ciudatul cavaler, a rupt-o la fugă, lăsînd în urmă prada rîvnită de hidalgo : lighenaşul său, socotit a fi celebrul coif al lui Mambrino. Lipsite de importanţă au fost aventurile lui Don Quijote pînă acum. Găsirea *coifului* este pentru el ca o încununare. Sub umbrarul margi-

[10] *Icoana lumei*, an. I (1841), nr. 8, dum. 23 febr., apud: Ileana Hogea, *Literatură şi civilizaţie chineză în România veacului trecut*, 1977, p. 205.

[11] Frantz Funck-Brentano, avec la collaboration de M. Paul D'Estrée, *Figaro et des devanciers*, Paris, 1909.

[12] Miguel de Cervantes Saavedra, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, în româneşte de Ion Frunzetti, şi Edgar Papu etc. vol. 1, Bucureşti, 1969, p. 262.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nilor lui de biet lighenaş de bărbierit, cavalerul îşi va trăi apoteoza. Ligheanul, solicitat ulterior înapoi, va provoca o vrajbă, încît « încăierarea de pe cîmpul lui Agramante » se mută în curtea hanului, se preschimbă în colosal război şi nu mult după conchiderea « luptelor » cavalerul este pus în lanţuri (vol. 2, p. 290—315), ajungînd a fi vîrît într-o cuşcă, precum fiarele; şi asta tot de mîna unui bărbier, jupîn Nicolás. Jupîn Nicolás cunoaşte literatura epocii. Pe vremuri, cînd l-a ajutat pe preot să ardă biblioteca lui Don Quijote, cerea iertare pentru unele cărţi, despre altele afirma că le are şi el, în orice caz, într-atîta ţinea la visele scriitoriceşti încît toate i-au trecut mai întîi lui prin mînă înainte de a cădea pradă focului (vol. I, p. 74—89). Să nu uităm că arderea cărţilor bolnavului de ideal hidalgo e simultan o faptă reprobabilă, în economia romanului, dar şi una simbolică, consemnînd apusul timpurilor cavalereşti. Cervantes incriminează, totodată, rugurile inchiziţiei dar şi bravul ev mediu ridicol. Pe de o parte, bărbierul este acuzat în subtext, pe de alta el urmează tiparului decelat de noi mai sus: distruge, simbolic, o stare de lucruri (pînă ce îl va îngropa şi pe cel care a fost *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha).*

În anul 1800, un ambiţios tînăr din Toulouse, numit Cabot, a deschis o frizerie la Paris. « Acest om de geniu (se bucură de o rentă de douăzeci şi patru de mii de franci, la Libourne, unde s-a retras) înţelese că acest nume vulgar şi ignobil nu va ajunge nicicînd la celebritate », povesteşte un personaj al lui Balzac [13]. Adoptă pseudonimul: Marius. Toţi succesorii săi au preluat numele firmei. Cel din momentul istorisirii este: Marius al V-lea. El conduce trei saloane, legate între ele, dotate cu un confort şi un lux dintre cele mai moderne. Conduce şi o armată de angajaţi, a căror sarcină anume este deplasarea pe teren. « Cînd apare clientul în prag, Marius îi aruncă o privire şi el este apreciat: pentru el eşti *un cap* mai mult sau mai puţin susceptibil să-l preocupe. Pentru Marius nu mai există oameni, nu mai există decît capete » (p. 287). Cum arată acest Figaro al secolului trecut? « Marius, bărbat micuţ şi plăpînd, cu părul frizat ca al lui Rubini, negru ca smoala, dar şi îmbrăcat în negru, din cap pînă-n picioare, cu manşete, cu jaboul cămăşii împodobit cu un diamant » (ibidem). E un artist. Se referă cu distanţă dispreţuitoare la un client: « E un cap banal, ⟨...⟩ al unui băcan, ce vreţi!... Dacă n-ai face decît artă, ai muri nebun la Bicêtre!...» (ibidem). E un artist pătimaş după capete de artişti, eventual de jurnalişti. El nu confundă capetele oamenilor cu blana cîinilor. Caută în ele « caracterul », practică o artă care îşi are tainele ei. « Un coafor, nu spun un bun coafor... un coafor...e mai greu de găsit... decît...ce-aş putea spune? ...decît...nici nu ştiu ce... un ministru...⟨...⟩ străzile-s pline de miniştri...Un Paganini...Nu, nu-i destul!... Un coafor, domnule, un om care vă ghiceşte sufletul şi obiceiurile, ca să vă tundă conform fizionomiei proprii, are nevoie de acel ceva ce constituie un filozof ⟨...⟩. Cu alte cuvinte, un coafor... nici nu poţi bănui ce reprezintă... » (p. 298—299). Venind la Paris şi-a spus: « Să-nving sau să mor » (p. 290). El a născocit eleganţa frizeriilor. Intenţionează, pentru anul următor, să aducă un cvartet, să cînte cea mai bună muzică, deoarece « să te tunzi, e lucru obositor, poate la fel de ostenitor ca şi *pozarea* pentru un portret » (ibidem). Cine este în realitate acest Figaro? El reprezintă burghezia triumfătoare (tot astfel cum creaţia lui Beaumarchais reprezenta burghezia luptătoare). Iată-l tronînd deasupra imensei lui averi: « A obţinut ⟨...⟩ monopolul pentru vînzarea părului în angro ⟨...⟩; împrumută pe amanet clienţilor săi aflaţi în necazuri, oferă rente viagere, joacă la Bursă, e acţionar al tuturor jurnalelor de modă, în sfîrşit, vinde, sub numele unui farmacist, un drog infam care, el singur îi oferă treizeci de mii de franci rentă şi care îl costă o sută de mii de franci anual pentru publicitate » (p. 291). Merita ascultat Marius cînd, cu falsă smerenie şi revoltă, acuza publicitatea şi demonstra că nu are nevoie de ea.

Se cuvine să ne îndreptăm auzul către glasul lui I. L. Caragiale făcînd *Apologia breslei bărbiereşti* [14] şi reducînd aplombul acestui Marius, disonant parcă faţă de leit-motivul cu care ne-am obişnuit. « Fiecare membru al acestei importante corporaţii merită osebită luare aminte, pentru particularităţi mai mult sau mai puţin ciudate. O pornire însă neînvinsă către artele frumoase este caracteristică la toţi bărbierii. Mulţi dintre dînşii, împinşi de patima lor pentru teatru, s-au făcut actori; mulţi iar scriu poezii, de obişnuit poezii galante; mai toţi trebuie să ştie a cînta cu un instrument, prin ajutorul căruia, în momentele pierdute, îşi traduce în melodii patimile nobilului

[13] H. De Balzac, *Les Comédiens sans le savoir*, în *Œuvres complètes, Scenes de la vie parisienne*, Paris, 1862, p. 285.

[14] I.L. Caragiale, *Opere*, III, *Reminiscenţe şi notiţe critice*, ediţie îngrijită de Paul Zarifopol, Bucureşti, 1932.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lor suflet » (p. 196). Urmează prezentarea lui Chir Năstase Ştirbu, bărbierul personal al umoristului român : « În tinereţe a fost corist la teatru. Ştie să cînte cu ghitara, cu flautul şi cu ţimbalul ; are două pisici foarte bine educate : una învîrteşte la o minavetă mică ce cîntă mazurca, şi cealaltă joacă. Toţi pereţii prăvăliei lui sunt garnisiţi cu colivii mulţime, în care ciripesc tot felul de păsărele » (ibidem). Chir Năstase e pictor, dresează cocoşi, căţei, mierloi şi are şi « o gaiţă diplomată » (p. 197) care vorbeşte ruseşte !

Nae Girimea este « frizer şi sub-chirurg ». E interesant că piesa *D-ale Carnavalului* [15] începe tot cu punerea în evidenţă a talentelor breslei. Calfa Iordache, *fredonează*, de unul singur, în salon : « Şi mă cere, mamă, cere — Cine dracul te mai cere ? Şi mă cere d-un bărbier... » (I, 1, p. 175). Dialogul cu Pampon, din prima scenă, îi îngăduie să îşi înşire pe rînd toate talentele suplimentare : e dentist, îngrijeşte de bătături ; dar el o să se vădească şi uşor pradă eşecului. Nu e Girimea victima spiţerului care îl trage pe sfoară cu abonamentul ? Victimă, victimă, dar « D. Nae, ştii mai galant, i-a luat biletul şi vreo cinci franci ciţi i-avea în buzunar, i-a făcut un moral bun, din porc şi din măgar nu l-a mai scos, i-a tras vreo două palme şi l-a dat pe uşe afară... » (p. 178). Întîmplările amoroase ale Figaro-ului de mahala îl fac să se simtă pe scenă : « Trebuie să ne vedem deseară ca să-ţi spui cum curge în defavor toată intriga asupra romanţului nostru, să juri că devine ca la Teatru » (II, 2, p. 207), Sau, după ce amantele i se întîlnesc, se bat, leşină, el exclamă ca un autentic amator de spectacole : « Asta e curat ca la *Norma*... » (III, 6, p. 242). Încetul cu încetul, mijlocind travestiurile, tipul lui Figaro se dedublează ; unul triumfă (Nae ; nu îi spune Crăcănel lui Nae, după ce a fost înşelat, bătut, închis şi pasămite salvat de Girimea : « Nu că eşti frizer, dar eşi galant » ? III, 7, p. 245), celălalt trage ponoasele : Iordache). Pentru că am citat opinia lui Crăcănel despre Nae, să o adăugăm şi pe a lui Pampon, alt urgisit al amorurilor sale : « *Pampon :* Da, foarte galant ! *Crăcănel :* Ne-ai făcut şi mie şi prietenului mare bunătate : amîndoi o să-ţi rămînem foarte recunoscători de cîte ai făcut pentru noi (Îi strînge mîna călduros). *Nae :* N-aveţi de ce ! Îmi pare rău ... datoria : se-întîmplase la mine în casă... *Pampon :* Aida dè ! nu ! ce-i drept e drept, neică, ai făcut mult pentru noi » (III, 7, p. 246). Într-adevăr, după cîte suferinţe le-a provocat, a rămas amantul oficial al amantelor acestora. De data aceasta, ca şi în cazul lui Marius, intrigile lui Figaro sînt în favoarea lui însuşi (este vorba numai de un accent al epocii, nu de o schimbare de tipar ; în *Nunta lui Figaro* muncile lui nu erau depuse tot în interes personal ?).

« M-am ras ! » exclamă românul la disperare. « Ras, tuns şi frezat ! » întăreşte el descrierea completei sale nenorociri. « I-am tras un perdaf ! » lămureşte acelaşi cît de drastic a fost cu altul. « Soarta îţi atîrnă de un fir de păr ! » comentează omul marile sale riscuri, ca un frizer (şi englezul spune : *the fate hangs by a hair*, ba acolo unde noi pătrundem în domeniul culinar pentru desscrierea pericolului — spunind : « pe muchie de cuţit », vorba englezească rămîne dependentă de cel capilar : *on the razor's edge* — pe muchia briciului). Cum se întîmplă ca alături de aproape nelimitata longevitate a tipului Figaro să pătrundă în expresia orală toate aceste metafore şi altele încă ? Ce forţe anume sînt atribuite părului şi celui care îl taie ? Să deschidem un dicţionar de simboluri [16]. Pentru noţiunea : păr, puterile atribuite sînt foarte numeroase ; vom încerca să le enumerăm pe scurt şi să le ilustrăm pe cele mai importante. Nicolae Filimon menţionează (în calitatea lui de începător al criticii plastice româneşti) o pictură cu tema : Samson şi Dalila [17]. Tema pierderii puterii fizice prin tăierea părului a impresionat creatori din toate domeniile. Oricine trece prin faţa spitalului P.T.T.R. din Bucureşti, remarcă în partea exterioară incintei aşezămîntului Stavropoleos un basorelief reprezentînd lupta dintre Samson şi leu [18] (moment simbolic pentru perioada anterioară pierderii părului). Mihai Eminescu o introduce pe Dalila în *Scrisoarea V*, Verlaine îi închină o poezie, Saint Saëns scrie o operă cu titlul : *Samson şi Dalila*. Puterile magice atribuite părului au stimulat decretul lui Tarquiniu prin care se tăia părul tinerelor ce deveneau fecioare vestale în Roma ; dar tunderea în monahism e prezentă şi în budism, ne-o spune scriitorul modern chinez Lu Sin[19]. Dacă iniţial părul vrăjitoarelor era tuns, ulterior aceasta s-a aplicat tuturor infractorilor,

[15] I. L. Caragiale, *Opere*, II, *Teatru*, ediţie îngrijită de Şerban Cioculescu, Bucureşti, 1939.

[16] Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, London, Amsterdam, 1976.

[17] Nicolae Filimon, *Scrieri alese*, vol. I, *Trei luni în străinătate. Impresiuni şi memorii de călătorie*, Bucureşti, 1958, p. 130.

[18] Răzvan Theodorescu, *Biserica Stavropoleos*, Bucureşti, 1967, pl. 24.

[19] Lu Sin, *Adevărata poveste a lui AQ*, în româneşte de Ioana şi Mihai Ralea, Bucureşti, 1972, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

iar G. Duval, shakespearologul, comentînd *Comedia erorilor* spune: «Pe vremea aceea se tăiau părul şi barba nebunilor»[20]. Părul este asimilat focului, razelor solare, dar şi legat de eroi solari. Jurgis Baltrušaitis remarcă: în evul mediu «eroii mitologici au fost confundanţi adesea cu personagiile din Evanghelie şi din Biblie ⟨...⟩, Perseu cu capul Gorgonei — Samson»[21]. Cultele fertilităţii aveau practici în care părul deţinea un loc de frunte. Se tăiau şuviţe de păr în cinstea Soarelui, a lui Dionisos, zeilor Tartarului, cum o face Aeneas înainte de a coborî în Hades. Prin asimilare cu lumea vegetală (tăierea părului, tăierea ramurilor, pentru o creştere mai abundentă) omul păros era socotit mai fertil decît cel lipsit de păr pe trup sau chiar chel, la romani şi evrei. Fecioarele îi ofereau păr lui Artemis în dorinţa de a se mărita. Riturile arabe El-Bugat cereau femeilor să îşi taie părul în favoarea zeului fertilităţii Adonis-Tammuz. O miniatură indiană[22] îl prezintă pe Mahavira zmulgîndu-şi părul, în semn de închinare a puterii, în faţa zeului Shakra. Părul de pe cap e asociat forţei spirituale, cel al trupului instinctelor. Doliul e adesea însoţit de tăierea părului; totuşi, Ghilgameş, în doliu, şi-a lăsat părul să crească. Tăierea părului (dar şi lăsarea creşterii lui slobodă) e asociată purificării. «În timpul dominaţiei manciuriene (1644—1911), bărbaţii chinezi trebuiau să poarte părul lung, făcut coadă, în semn de supunere»[23], reforma lui Petru I, faptul că generaţia paşoptiştilor renunţă la bărbile şi pletele generaţiei precedente, ori menţinerea lor la lipoveni, sînt semnele înnoirii sau, dimpotrivă, ale respectului pentru tradiţie. Este curios că dicţionarul folosit pentru informarea noastră citează interpretări simbolice speciale în literatură, folosind texte de Aesop şi W. B. Yeats, dar nu sesizează importanţa operei lui Beaumarchais.

Amintindu-ne că în folclor (român dar şi străin) pieptenul şi peria au darul de a salva eroul (Făt Frumos) preschimbîndu-se în codri, am cercetat şi rubricile respective; există rubrică numai pentru pieptene. El e asociat focului, apei (raze solare, ploaie), ca simbol al fertilităţii. E atribut al lui Venus, al sirenelor; cele din urmă, pieptănîndu-se stîrnesc furtuni. Dicţionarul menţionează şi acul de păr, asociat puterii tezaurizate în părul femeii; există o tradiţie care te ameninţă că îţi pierzi iubitul dacă rătăceşti un ac de păr.

Răsfoind o culegere de gravuri ilustrînd evoluţia pieptănăturii feminine[24], remarcăm alături de pieptănăturile unor epoci (galică, franco-bizantină, «Fronda», «Empire»), şi de cele lansate de personalităţi feminine dominînd viaţa politică sau culturală (Margareta de Valois, Mademoiselle de Lavalière etc.), pieptănături suficient de numeroase a căror denumire sugerează un simbol: pieptănătura în trei colţuri (stea), floare de crin, în formă de inimă, Zodiac, «Berceau d'Amour», «Primăvara», «Speranţa» etc. François Boucher[25], expunînd istoria costumului (şi a coafurii, în auxiliar) ne îngăduie să deducem anumite ritmicităţi. La sumerieni, înfăţişarea piloasă iniţială era caracterizată de păr lung şi de barbă. Atunci cînd raderea cîştigă terenul modei, primele caracteristici rămîn specifice zeilor (p. 39). În Babilon se disting o coafură şi respectiv un acoperămînt al capului deosebite pentru zeităţi şi regi de cele ale poporului de rînd (p. 48). Putem adăuga că tot astfel se deosebea clasa nobililor de cea a poporului, la daci. F. Boucher remarcă la vechii arabi şi în vechiul Egipt o coafură simbolică religioasă (p. 64). În perioada carolingiană femeile se deosebesc de fecioare printr-o anumită coafură (p. 160—161). Coafuri şi tonsuri sînt importate din Orient: Siria, China (p. 200). Franţa secolului al XVII-lea deosebea profesiile după peruci. Exisă detalii amuzante legate de acestea: «Colbert, îngrijorat să vadă cantitatea de păr cumpărat din străinătate, a vrut să interzică perucile; dar Franţa vindea peruci într-o cantitate atît de mare în întreaga Europă încît exportul lor compensa din plin cheltuielile importului» (p. 264). Această situaţie a făcut ca celebrul coafor Legros să publice între anii 1765 şi 1768 mai multe ediţii din: *L'Art de la coiffure des dames* şi în 1769 el să fondeze o Academie de coafură sau a îngăduit bărbierilor să dea în judecată pe coafori, în 1777, cerîndu-le să intre în breasla lor, temîndu-se de concurenţă.

Deşi avem la dispoziţie mult mai multe date despre simbolul părului şi despre rolul lui în evoluţia civilizaţiei, ca şi întrebări legate de el şi privind însăşi contemporaneitatea noastră (de ce pletele şi bărbile tinerei generaţii? de ce femeia epocii propriei emancipări adoptă peruca?) soco-

[20] Georges Duval, *Œuvres dramatiques de William Shakespeare*, trad. ⟨...⟩ par..., tome septième, Paris, f. a., p. 59, nota 1.

[21] Jurgis Baltrušaitis, *Evul Mediu fantastic*, trad. de Valentina Grigorescu, Bucureşti, 1975, p. 23—24.

[22] *Consacrarea lui Mahavira*, în Marguerite-Marie Deneck, *Indian Art*, London, 1967, pl. 31.

[23] Lu Sin, *Opere alese*, I, în româneşte de Ioana şi Mihai Ralea, Bucureşti, 1959, p. 53, nota 2.

[24] * * *, *Material ilustrativ necesar programului de perfecţionare a tehnicilor de perucherie-machiaj-coafură*, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tim suficientă precedenta incursiune pentru a dovedi că personajul lui Figaro, cel care mereu triumfă, răpind femei, direct sau prin intrigi, pentru alţii ori pentru sine însuşi, pînă la a împiedica aplicarea « dreptului primei nopţi a seniorului », deci pînă la răsturnarea de tradiţii înapoiate şi la înlocuirea lor cu o atmosferă prevestind democraţia viitorului, socotim suficiente, deci, cele spuse, pentru a vădi că mitul acestui Figaro se întemeiază pe temeri, nădejdi şi credinţe provenind din epocile cele mai îndepărtate (nu ne aminteşte Cabanès, ceea ce vedem singuri în orice muzeu de arheologie, că omul primitiv cunoştea pieptenul şi îl folosea poate şi în practici magice încă din epoca peşterii ?[26]).

În acest caz, să ne mai mire descoperirea unei structuri de tip figaresc în varianta modernă a piesei *Regele Ioan?* Ne referim la lucrarea cu acest titlu semnată de Friedrich Dürrenmatt [27]. Dramaturgul contemporan introduce o scenă nouă în trama cunoscută : Bastardul îl bărbiereşte pe Regele Ioan (II,2). Să ne oprim asupra cîtorva detalii, în ordinea prezentării lor de către autor. Bastardul afirmă : « Frate-meu ⟨...⟩ susţine / Că-l face de ocară mama noastră / Şi dacă dovedeşte, m-a lipsit / De cel puţin cinci sute funzi pe an. / O, Doamne, ocroteşte-al meu pămînt / Şi cinstea mamei mele » (I). Or, în prefaţa citată a lui Beaumarchais găsim următorul ison la adresa unui critic al său : « Dar cum nu a putut el admira ceea ce toţi oamenii cinstiţi n-au putut vedea fără a vărsa lacrimi de înduioşare şi de satisfacţie? Vreau să spun dragostea filială a acestui bun Figaro care nu şi-ar putea uita mama nici în ruptul capului⟨...⟩, fiul tandru şi respectuos ! »[28], el care era pîndit de această mamă pentru a îi deveni soţ cu sila ! Suspectăm acest fragment de biciuitoare ironie la adresa fanfarei fals sentimentale a epocii şi remarcăm perechea omagiului matern şi a grijei pentru propriul interes în spusele Bastardului, recurente şi în cele ale bărbierului. Interesul său nu face din el un făţarnic ; rămîne un om de duh : « *Regele Ioan:* De ce mezinul cere moştenire? *Bastardul:* A bănuit ce-am bănuit şi eu » (I) ; că mama lor n-a fost femeia unui singur bărbat. Tatăl lui Figaro era cunoscut doar de mama sa. Regele îl caracterizează pe Bastard : « Un zăpăcit ce vine din gunoi »(I) ; replica se potriveşte şi sevillanului. « Sînt mînz din grajdul dumneavoastră, doamnă », se adresează Bastardul reginei mamă, bunică a sa din flori. După ce e făcut cavaler şi îi e făgăduită Blanca, el monologhează. Nu putem relua textul lung. Monologul descrie, în subtext, vicisitudinile vieţii. Are un sens pozitiv, căci Bastardul e în ascensiune. Monologul similar al lui Figaro are unul negativ, spaniolul simţind că lupta i-a fost zadarnică. Englezul se ştie « un om cu firea întreprinzătoare ⟨...⟩. Deci eu, bastardul, vreau bastard să fiu ! / Jucînd şi eu în hora ce-am ales, / Pe-afară nobil, cavaler sadea, / În suflet ştiu că doar curvăsăria / E-n lumea nobilă temeiul cinstei / Făcînd pe prostul, ca să nu mă mint, / Îmi sînt, minţind o lume, credincios ; / Şi astfel urc, prin acte de bravură, / Sus, pe-a onoarei scară-mbăligată » (I). Bastardul, pentru moment, este carne de tun simpatică şi simpatizată, cum a lăsat de înţeles bunica sa, Eleonora. Regele Ioan îl pune la punct cînd se amestecă între suverani (II, 1) şi bine face, din punctul de vedere regesc, căci Bastardul simpatizează cu burghezia oraşului Angers (ibidem). Şi iată că Bastardul, după ce îşi cedează iubita (Blanca, nepoata regelui Ioan) ca pradă a păcii, prin acest tîrg punînd capăt vărsării de sînge şi, precum Figaro, încheind o căsătorie, este poftit de Regele Ioan să-l bărbierească ! Cam toate cîte s-au petrecut pînă aici se află şi în textul shakespearian. Friedrich Dürrenmatt, inconştient desigur, ascultînd de glasul mitic urmărit de noi, îl face peste noapte bărbier şi, în această calitate Bastardul scoate la iveală ceva neaşteptat : « Sir, ştiu că nepoţica lady Blanca / Ţi-e mult mai mult decît nepoată numai/.⟨...⟩ Măria ta, ca tînără nevastă / A unui biet bastard, frumoasa Blanca / Ţi-ar fi taman pe plac în aşternut. *Regele Ioan:* Păi, te iubeşte. *Bastardul:* Încă mă iubeşte, / Dar, sire, jurămîntul unui rege / Şi pofta lubrică a unui rege / Ce dăruieşte aur, giuvaeruri, / Înmoaie numa-n două săptămîni / Virtutea celei mai distinse lady. / Bastard rămîn şi ca nepot al tău, / Dar ca să-mi pună coarne unchiul meu, / De-această cinste vreau să mă feresc » etc. (II, 2). Se fereşte nu scoţîndu-l pe rege vinovat în văzul lumii, precum a făcut-o valetul lui Almaviva, ci scăpînd de nevastă, după o soluţie proprie Bastardului. Fără a socoti că există o influenţă directă a lui Beaumarchais asupra lui Dürrenmatt, cu atît mai mult cu cît piesa acestuia

[26] François Boucher, *Histoire du costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours*, 1965.

[27] Docteur Cabanès, *Mœurs intimes du passé*, Paris, 1908, p. 156.

[27] Friedrich Dürrenmatt, *Regele Ioan* (după Shakespeare), în româneşte de H.R. Radian, text manuscris, pus la dispoziţia noastră prin amabilitatea regizoarei Letiţia Popa, care a montat respectivul spectacol la Teatrul Giuleşti.

[28] Beaumarchais, *Lettre modérée sur le Barbier de Seville*, p. 20, vezi nota 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pleacă din lumea shakespeariană, nu ne putem împiedica de a vedea similitudinile. Iar remarcînd aceste similitudini, cunoscînd cît de frecvent este tipul lui Figaro în istoria literaturii şi cît de adînc înfipte în istoria conştiinţei umane sînt simbolurile părului, sîntem înclinaţi să credem că atît Dürrenmatt cît şi ceilalţi creatori au fost conduşi de către aceste simboluri în opera lor creatoare.

În concluzie, discernem o legătură intrinsecă între simbolul puterii fertilizante a părului şi simbolul castrării legat de tăierea lui. Ca şi legătura cu simbolul preluării puterii de către cel care taie părul, în cazul nostru bărbierul. Această relaţie ni se pare reflectată în diversele variante ale tipului Figaro analizate succint mai sus. Deoarece această relaţie se prezintă ca germen al unei istorisiri exemplare (mit), socotim potrivit să putem vorbi despre un mit al bărbierului, iar despre Figaro ca despre un personaj exemplar (în sensul mitic).

LES AVATARS DE FIGARO

RÉSUMÉ

Le personnage du barbier est beaucoup plus ancien dans la littérature que le héros de Beaumarchais. Ce qui est intéressant dans cette étude est que les deux barbiers des *Mille et Une Nuits*, les deux de *Don Quijotte*, Marius créé par Balzac, les barbiers de Caragiale, ont tous les caractéristiques de Figaro. En reconnaissant ces traits communs, Mihai Rădulescu se demande si l'on ne saurait parler d'un Mythe du Barbier, d'autant plus que les analyses de diverses œuvres plastiques orientales et de nombreuses traditions conduisent vers l'acception des cheveux comme symbole du pouvoir, donc du barbier comme de l'instrument qui enlève le pouvoir (physique, germinatif, spirituel, etc.), ce qui est vérifié par une analyse finale de l'œuvre de Fr. Dürrenmatt, *Le Roi Jean*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REALIZATORI DIN «EPOCA VECHE» A FILMULUI ROMÂNESC

ION ŞAHIGHIAN

Figură proeminentă a regiei noastre de teatru dintre cele două războaie mondiale, Ion Şahighian (16 noiembrie 1897 — 11 martie 1965) se dedică cinematografului sporadic dar animat întotdeauna de o vie pasiune. Dincolo de filmele pe care le-a realizat, această atracţie a ecranului e mărturisită fără echivoc de cele mai diverse preocupări: Şahighian publică cronici şi eseuri cinematografice în revistele anilor '20, de la *Cinema* la *Spectatorul*; conduce, alături de Pepe Georgescu, efemera «Academie de artă cinematografică» înfiinţată în 1926; scrie comentarii de film publicitar (*Fabricarea berii Czell* de Constantin Ivanovici, 1933); îngrijeşte, în 1934, prima dublare în româneşte a unui film străin (*Evergreen* al lui Victor Saville, proiectat sub titlul *Triumful tinereţii*).

Evaluarea exactă a operei propriu-zise a regizorului întîmpină însă mari dificultăţi, căci nu ni s-au păstrat pînă astăzi decît două filme de ficţiune (şi acestea incomplet: *Datorie şi sacrificiu* şi *O noapte de pomină*), precum şi o singură parte din tripticul coregrafic *Dansuri româneşti*, turnat în 1939. Chiar şi în aceste condiţii, imaginea lui Şahighian-cineastul prinde totuşi contur — e imaginea unui regizor care năzuieşte să ajungă la profesionalism, a omului de teatru dornic să se apropie de o mai fină înţelegere a exigenţelor proprii filmului.

Debutul cinematografic al lui Şahighian se produce în 1925, cînd tînărul regizor al Naţionalului bucureştean e chemat pe platouri de Jean Georgescu. Rod al colaborării lor, *Năbădăile Cleopatrei* va fi «un film frumos, amuzant, plin de viaţă şi de veselie»[1]. Localizînd un vodevil al lui Labiche, alegîndu-şi cu grijă exterioarele, de la priveliştile capitalei la imaginile filmate la Constanţa sau la Poiana Ţapului, animînd într-un pitoresc «plan doi» cîteva figuri familiare ale vieţii oraşului, Şahighian dovedeşte, după spusele cronicarilor din epocă, o anumită capacitate de a surprinde «intonaţia» specifică a peisajului şi a tipologiei. Ioan Massoff scrie: «Ceea ce e de remarcat, şi aceasta e un mare merit, e preocuparea realizatorilor de a scoate cît mai mult în evidenţă nota caracteristică a mediului românesc»[2]. La rîndul lui, Vasile Voiculescu observă: «Artiştii noştri izbutesc să creeze personagii care vor rămîne măcar pentru noi, mediul românesc, strada noastră, şoseaua, birjarul îi dau un farmec deosebit şi nou»[3]. La această căutare a autenticităţii de atmosferă, la atenţia acordată particularizării expresive a ambianţelor şi a eroilor, se adaugă încercarea de a elabora o formulă — inedită la noi — de comic cinematografic, formulă sprijinită pe tradiţia vodevilescă, alimentată de învăţămintele burlescului, impregnată de o uşoară vibraţie lirică. În declaraţiile făcute în epoca filmărilor, intenţia e formulată de Şahighian astfel: «Ceea ce inovez în acest film e introducerea paralelă a comicului american ⟨...⟩ cu rafinamentul

[1] Ioan Massoff, în *Rampa*, 5 octombrie 1925.
[2] *Ibidem*.
[3] Vasile Voiculescu, *Referat de aprobarea filmului de către cenzură* în *Cinema*, 1925, nr. 20.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 101—125, BUCUREŞTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

comic francez ⟨...⟩ păstrînd totuşi nota predominantă în comedia sentimentală ⟨...⟩ Nu introduc buful american decît în mică măsură şi numai în scenele unde fanteziei i se lasă un vast cîmp de operaţie ⟨...⟩ Comicul american îl voi reliefa doar prin situaţii, nicidecum prin jocul actorilor, pe care îl doresc cît se poate de discret şi de elegant »[4]. Rezultatul e consemnat de Jean Mihail în cartea sa memorialistică : « Cleopatra (Charlotte Brodier) primea în cortul ei pe Marc Antoniu (Jean Georgescu), care *venea într-o maşină „Ford"*, îmbrăcat şi el în costumul epocii, *însă cu guler tare la gît*. Ambianţa acestui moment de parodie, de un comic bazat pe anacronisme, era foarte reuşită. Fotografia filmului, semnată de N. Barbelian, era frumoasă, chiar artistic realizată, în ciuda condiţiilor tehnice »[5].

Fig. 1. — Jean Georgescu în rolul Marc Antoniu din filmul *Năbădăile Cleopatrei* (1925) de Ion Şahighian.

Primirea favorabilă pe care critica şi publicul o rezervaseră *Năbădăilor Cleopatrei* va fi cîntărit desigur în desemnarea lui Şahighian ca regizor al filmului *Datorie şi sacrificiu*, produs în acelaşi an de către Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei, cu intenţia expresă de a contribui la educaţia militară a ostaşilor. În multe privinţe, cea de a doua tentativă a cineastului se plasează sub nivelul valoric atins de producţia cinematografică a timpului. Angrenînd personaje maniheiste, cultivînd lovitura de teatru, intriga pasională de aici e concepută într-o stridentă cheie melodramatică, pentru a se încheia cu un *happy end* ; jocul actorilor rămîne static şi grandilocvent ; decupajul păstrează, mai ales în scenele de interior, un pronunţat caracter teatral. Dincolo de aceste imperfecţiuni, există însă în *Datorie şi sacrificiu* o intuiţie cinematografică demnă de luat în seamă — intuiţia realismului documentar. Ea se insinuează în descrierea vieţii de front, în refacerea atmosferei caracteristice, în evocarea succintă a luptelor duse de armata noastră pe cîmpurile primului război mondial, făcînd să intre în penumbră naiva poveste a rivalităţii amoroase a eroilor, conferind filmului cîteva neaşteptate accente de autenticitate, uneori chiar un ton mai crud.

Apelînd la reconstituirea unor episoade de luptă şi, mai ales, înglobînd un bogat material de arhivă, alcătuit în special din jurnalele de actualităţi consacrate bătăliilor de la Mărăşti, Mărăşeşti şi Oituz, Şahighian continuă o experienţă inaugurată cu puţin timp înainte de *Ecaterina Teodoroiu* al lui Nicolae Barbelian, reluată mai tîrziu de *Vitejii neamului* al lui Ghiţă Popescu şi Eftimie Vasilescu sau de *Ecaterina Teodoroiu* al lui Ion Niculescu Brună. Reconstituirea în spirit documentarist, implicarea cronicii devine, astfel, una dintre formulele predilecte ale evocării istorice la noi, alături de ampla desfăşurare spectaculară, prezentă în *Războiul independenţei*, alături de filmul de aventuri, spectacol captivant prin dinamism şi pitoresc, încercat de Horia Igiroşanu în *Iancu Jianu* şi *Haiducii*.

După o aşteptare de trei ani, Şahighian revine pe platouri pentru a da cu *Simfonia dragostei* un film mai împlinit, mărturisind o anumită maturitate, cum susţine aproape la unison critica. În tot acest răstimp, regizorul se consacră intens teatrului şi nu încetează să se gîndească la cinema : pregăteşte o ecranizare după *Strigoiul Carpaţilor (Les Mille et un fantômes)* al lui Dumas-tatăl, film care urma să fie turnat « pe locurile indicate de autor », în ţară şi în Polonia, cu actori români şi polonezi[6], intenţie semnificativă pentru acea aspiraţie spre autenticitatea şi realismul restituirii

[4] Ion Şahighian, în *Cinema*, 1925, nr. 10.
[5] Jean Mihail, *Filmul românesc de altădată*, Bucureşti, 1967, p. 50.
[6] Valentin Podeanu, *De vorbă cu dl. Ion Şahighian*, în *Mişcarea cinematografică*, 13 decembrie 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

universului fizic pe care o întîlnim în operele cineastului; cu multă vreme înainte ca realizarea filmului să fie posibilă, Şahighian încredinţează tiparului, gest rar la noi, sinopsisul *Simfoniei dragostei*.

Simfonia dragostei e o dramă sentimentală cu substrat moralizator, un « roman de dragoste » în care se amestecă elogiul purităţii idilice şi sancţionarea senzualităţii neînfrînate, pasiunea romantică şi gestul funest, păcatul şi remuşcarea, demonismul femeii fatale şi angelismul copilei, idealurile

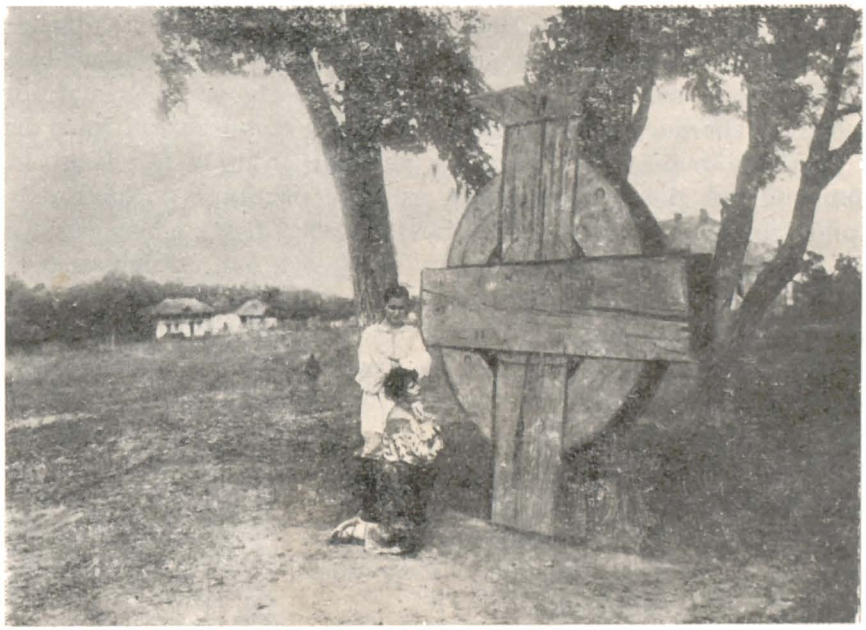


Fig. 2. — Cadru din filmul *Datorie şi sacrificiu* (1925) de Ion Şahighian.

sublime ale artistului de geniu şi mediocritatea lumii din jur; altfel spus, un produs al gustului romanţios din epocă şi un ecou al eternei literaturi de colportaj. Lipsită de originalitate, trama din *Simfonia dragostei* va fi fost înnobilată însă de elaborarea ei cinematografică. Valoarea filmului rezidă, observă cronicarii timpului, mai mult în calităţile lui de scriitură: tentativa de a elibera mizanscena de teatralism, afirmarea unui cert simţ al peisajului, preocuparea pentru estetica insertului, preocupare de natură să îl singularizeze pe Şahighian între cineaştii noştri (intertitlurile îşi modificau grafia în funcţie de jocul stărilor psihologice ale eroilor), acurateţea fotografiei şi a tehnicii în general (Şahighian profitase de experienţa, de calificarea profesioniştilor vienezi de la studiourile *Vita-Film* şi *Listo-Film*, unde turnase interioarele), exactitatea interpretării actoriceşti (printre protagonişti figurează Alexandru Critico, Ion Petrescu, Ion Livescu ca şi Vivian Gibson şi Grit Haid, faimoasele vedete ale cinematografului german). Asupra *Simfoniei dragostei* o judecată sintetică ne-a lăsat Camil Petrescu: « E cel dintîi film românesc care suferă comparaţie cu cele străine. D-nii I. Livescu şi Al. Critico se dovedesc a fi nişte excelenţi actori de cinematograf, care dacă n-au cunoscut pînă acum succese mari în film, e că n-au avut prilejul să se manifeste. Dar mai ales e pentru întîia oară minunat realizat peisajul român. Nu mai sînt acele vederi pocite pe care planau veşnic sfori, nu mai sînt ţigani şi mahalale. Sînt drumuri, dealuri şi ape, frumos româneşti, limpezi şi adevărate de-ţi trezesc nostalgii. Aşa da, se poate continua »[7].

Valoarea filmului lui Şahighian e atestată nu numai de reacţiile criticii ci şi de frumoasa lui carieră internaţională: *Simfonia dragostei* e proiectat în Austria şi Elveţia, după cum izbuteşte să pătrundă şi pe piaţa unor ţări cu o cinematografie avansată cum era Germania, rezistînd unei puternice concurenţe.

Pînă în 1939, cînd vor apărea *Se aprind făcliile* şi *O noapte de pomină*, contactele lui Şahighian cu cinematograful sînt extrem de puţine. Turnat în 1931 ca film mut, sonorizat trei ani mai tîrziu în studiourile « Gaumont », adăugîndu-i-se muzică, zgomote şi cîteva replici răzleţe, *State la Bucureşti* e o comedie de scurt metraj istorisind peripeţiile unui provincial în capitală,

[7] Camil Petrescu, în *Universul*, 16 decembrie 1928.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o mică glumă cinematografică nu lipsită de vioiciune, în care Ion Sîrbu dădea viață unui personaj savuros. *State la București* fusese probabil un exercițiu pregătitor pentru *O noapte de pomină*, centrat și el pe personalitatea unui actor, străbătut și el de gustul pentru descrierea vieții cotidiene și a omului mărunt. Dacă filmografia regizorului se îmbogățește acum doar cu un singur film, proiectele abundă. Printre ele, cel mai cutezător rămîne acela al ecranizării romanului lui Sadoveanu, *Neamul Șoimăreștilor*, pentru care Șahighian prevăzuse concursul unei echipe prestigioase: Eftimie Vasilescu, Vasile Gociu și Ion Cosma (ca operatori), Lucian Grigorescu, Vasile Velisaratu și Ștefan Norris (ca scenografi), George Bobescu (ca semnatar al comentariului muzical). Mai tîrziu, în 1945, avea să fie abandonat un alt proiect drag: *Omul cu mîrțoaga*; la ecranizarea piesei lui Ciprian, Șahighian urma să colaboreze cu Jean Mihail (în elaborarea scenariului și a decupajului), cu operatorul Louis Behrend, cu arhitectul Norris și cu compozitorul Ionel Dumitrescu.

Se aprind făcliile e realizat într-o primă versiune în 1939 și refăcut în 1942, cînd i se îmbunătățește coloana sonoră și i se adaugă noi secvențe menite să îi sporească virtuțile spectaculare, cum e de pildă secvența în care apare Maria Tănase. După cît se pare, *Se aprind făcliile* confirmă mai puțin calitățile cineastului și mai mult defectele lui. Șahighian regăsește aici gustul filmului de analiză psihologică, dar descrierea pasiunilor e bruscă și meandrele intrigii insuficient motivate; din nou, personajul predilect e insul superior, sensibil și visător, sortit eșecului sentimental, urmărit de gîndul sinuciderii — o rescriere la nivelul literaturii de pension a motivelor din marile romane analitice dintre cele două războaie, optică moștenită de regizor din proza lui Nicolae Porsenna de la care pornise filmul; prolixe și livrești, dialogurile sînt rostite cel mai adesea cu emfază teatrală. Opinia lui Victor Iliu nu putea fi decît severă: « E cosmopolita melodramă burgheză, cu conflicte false, de o artificialitate stridentă și ofensatoare; tentativa de a da justificări estetice unui stil de viață anumit ⟨...⟩ Abuzul de decor, cu toată frumoasa reușită tehnică și picturală, a atenuat și a înăbușit dezvoltarea „dramei". Personajele apar ca simple anexe decorative ale exterioarelor, prea ample, prea complicate »[8].

În sfîrșit, *O noapte de pomină* constituie tentativa cinematografică cea mai complexă și cea mai dificilă pe care a întreprins-o Șahighian. Aici, regizorul face dovada unei certe siguranțe în stăpînirea limbajului: folosește parcimonios decupajul clasic în cîmp-contracîmp, conferă mișcărilor de aparat o valoare analitică, e preocupat mereu de fluența, de limpezimea povestirii vizuale și reușește, cu excepția a două, trei momente, să învingă rigiditatea vechii mizanscene teatrale. Nu mai puțin, el dovedește un simț viu al atmosferei, refăcută din cîteva trăsături lapidare, surprinsă cu o particulară grijă pentru detaliul realist: micile notații din secvența trezirii eroului, descrierea gesturilor lui domestice capătă o delicată vibrație lirică; agapa foștilor colegi, cu o atmosferă rînd pe rînd jovială, ghidușă, euforică, nostalgică, are o similară justețe de ton. Dar, mai ales, Șahighian știe să dea pregnanță realistă personajului central, portretului pe care se axează întreg filmul. Tudor Mușatescu, autorul scenariului, își văzuse eroul ca o chintesență a psihologiei românului dintotdeauna, « bun la suflet, repede la faptă, totdeauna cu o vorbă de duh pe buze, resemnat și harnic, petrecăreț și liric »[9]. De fapt, *O noapte de pomină* propune mai degrabă imaginea unui erou al cărui comportament individual răsfrînge o întreagă psihologie și mentalitate socială, ipostaza mic-burghezului comun, văzut într-o lumină cînd vag ironică, de un ironism gentil, cînd duioasă și sentimentală, privit cînd cu un surîs amuzat, cînd cu bonomie și tandrețe. Nu este mai puțin adevărat însă că, în anumite momente, figura măruntului funcționar dobîndește o adîncime psihologică neașteptată, valoarea unei « efigii » de o mai largă cuprindere — și aceasta în primul rînd datorită umanității bogate, aerului atît de personal, desăvîrșitei fineți în captarea nuanțelor psihologice, realismului atît de minuțios și de înaripat totodată pe care îl are jocul lui George Timică. Nu ni se pare exagerat să considerăm creația lui Timică drept unul din marile momente ale actoriei de film de la noi, de ieri și de azi.

Mărturisind vocația cinematografică a lui Șahighian, *O noapte de pomină* vine să încheie o carieră nu lipsită de merite în îndelungata luptă a cineaștilor noștri cu diletantismul, o filmografie inegală, dar în care se întrezărește uneori efortul de originalitate. Altfel spus, travaliul unui pionier capabil să însoțească entuziasmul cu priceperea.

GEORGE LITTERA

[8] Victor Iliu, *Despre tehnica filmului*, în *România literară*, 1939, nr. 37.

[9] Tudor Mușatescu, în *Universul*, 23 noiembrie 1939.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AUREL PETRESCU

Sub semnul relativității stau, mai mult decît în cazul oricărui alt cineast din trecut, considerațiile de ansamblu privind activitatea lui Aurel Petrescu; sîntem obligați a formula asemenea considerații fără a le putea întemeia pe contactul direct cu opera, *în întregime pierdută*, bazîndu-ne pe firave observații ce provin din epocă, pe cîteva documente (fotograme și fotografii), pe cîteva surse memorialistice tîrzii. Și totuși, revederea acestui material extracinematografic, încercarea de a-l asambla într-o imagine unitară, ne oferă posibilitatea de a schița conturul portretului de creator al lui Aurel Petrescu.

În anul 1920, cînd realiza primul său desen animat, *Păcală în lună*, Aurel Petrescu era departe de a fi la momentul primului contact cu cinematograful. Acest debut fusese îndelung și temeinic pregătit pe cel puțin trei căi.

Mai întîi, prin activitatea de grafician și caricaturist tînărul Aurel Petrescu [1] își manifestă aptitudinile pentru desen încă de timpuriu, de pe băncile școlii, cînd de la portretele colegilor trece treptat la schițele-portret ale unor actori văzuți la teatru ori la cinematograf; de la vignetele și compozițiile școlărești la grafica publicistică, la desenul umoristic, la caricatura de actualitate. Primele apariții în presă din anii 1915—1916, cînd colaborează cu desene și portrete-caricaturi la *Rampa*, cu vignete și desene umoristice la *Revista copiilor*, sînt urmate de o prezență tot mai activă și mai personală în paginile revistelor *Teatrul de mîine*, *Scena* și *Cronicarul* (1910—1919) ce-l impun în prima linie a caricaturiștilor români ai momentului. Despre tînărul Petrescu, considerat acum « băiat de viitor »[2] se scrie ca despre « un talent în plină dezvoltare, în plină evoluție »[3].

De cinematograf l-a apropiat între timp pasiunea pentru fotografie, cale firească de formare a sa ca operator de luat vederi și de cunoaștere în practică a tehnicii foto-cinematografice. Încă înainte de primul război mondial, tînărul foto-amator Petrescu își instalează într-o odăiță din casele părintești de pe Calea Griviței [4] micul său laborator (transformat ulterior în laborator cinematografic) și publică în *Rampa* acelor ani cele dintîi « instantanee fotografice » care nu numai sînt simple fotografii de familie ci aspiră la statutul de reportaj fotografic[5]. Patima de foto-amator sau poate legăturile cu redacția *Rampei* îl pun în contact cu Gh. Ionescu și prin acesta cu laboratorul cinematografic de la Teatrul Liric al casei « Filmul de artă Leon Popescu ». După mărturiile lui D. Busuioc, Aurel Petrescu venea deseori la acest laborator în anii 1915—1916[6]. Aci el are prilejul să capete primele cunoștințe practice de tehnică cinematografică pe care le va dezvolta în timpul refugiului din Moldova, cînd — deși desenator la Serviciul Geografic al Armatei — îi vizitează adesea pe cineaștii grupați la Serviciul Foto-Cinematografic.

În sfîrșit, cea de-a treia cale de apropiere de film și de pregătire a sa ca viitor cineast a fost aceea de critic de cinema. În octombrie 1915 devine titularul uneia dintre primele rubrici de « cronică cinematografică » din presa românească [7], iar la începutul lui 1916 este și redactor — după cîte se pare, singurul — la suplimentul cinematografic al *Rampei* (Rampa cinematografică). Paralel cu îndeplinirea sarcinilor sale redacționale, tînărul Aurel Petrescu se instruiește însă în domeniul lui preferat, citește în primul rînd publicațiile de specialitate din Occident, urmărind cu osebire articolele privind practica producției de filme, frecventează asiduu cinematografele și își sintetizează opiniile despre arta a șaptea. Petrescu s-a afirmat înainte de orice ca desenator, ca

[1] S-a născut la București, la 30 august 1897.

[2] *Teatrul de mîine*, din 1 ianuarie 1919 publică un potret al lui Aurel Petrescu desenat de Bulgăraș sub titlul *Un nou Petrescu*. În legendă: « Tînărul Aurel Petrescu, unul dintre desenatorii noștri — băiat de viitor ». În același an, *Revista copiilor și a tineremii*, condusă de C.G. Costa-Foru, bogat ilustrată, îl recomandă pe Aurel Petrescu cărula îi aparține atît inițiativa cît și realizarea « mai tuturor subiectelor ce compun paginile noastre hazlii » (*Revista copiilor*, nr. 22, 1919).

[3] Caion, *Petrescu*, în *Cronicarul*, 28 septembrie 1918.

[4] Aurel Petrescu va locui pînă la moartea sa (30 aprilie 1948) în Calea Griviței nr. 117.

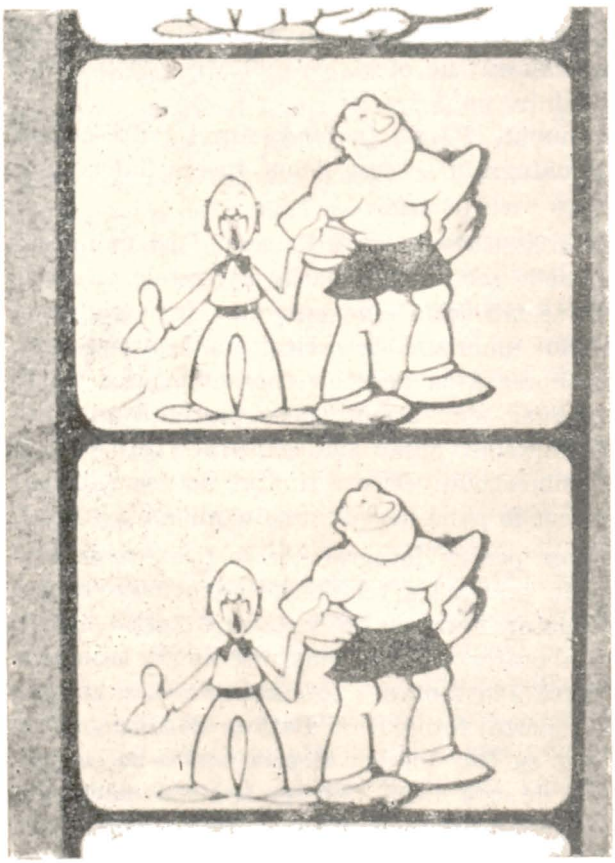
[5] *Rampa*, din 18 iulie 1915, publică « fotografii instantanee luate de dl. A. Petrescu la Cazino și pe plaje ».

[6] Cf. Ancheta A.N.F. Se pare că A. Petrescu ar fi autorul singurului document fotografic (ajuns pînă la noi) ce înfățișează laboratorul de la Teatrul Liric și pe cei ce lucrau acel: Gh. Ionescu, N. Barbelian, D. Busuioc etc., fotografii realizate prin anul 1915. O altă referință memorialistică (L. Lăzărescu) semnalează prezența repetată a tînărului Aurel Petrescu la Laboratorul Pathé din strada Antim, în același an.

[7] În *Rampa*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

grafician, şi a rămas grafician chiar şi atunci cînd a încetat de a mai fi cineast [8]. Pornind de la acest dar precumpănitor al activităţii sale creatoare este firesc să căutăm în zona cea mai apropiată de artele plastice a creaţiei cineastului, în animaţia sa, elementul de maxim interes, cel care-l reprezintă cel mai bine. Animatorul Petrescu începe cu o naraţiune desenată *(Păcală în lună)* — în fond ilustrarea unei acţiuni prin desene, de data aceasta, *animate* — pentru ca apoi să caute virtuţi dinamice, specifice, în genuri ale graficii care aparent se refuză dimensiunii temporale. Nu este hazardat să credem că seria *D-ale zilei* (I—IV) dezvoltă concentrat, în unităţi de cîteva ima-



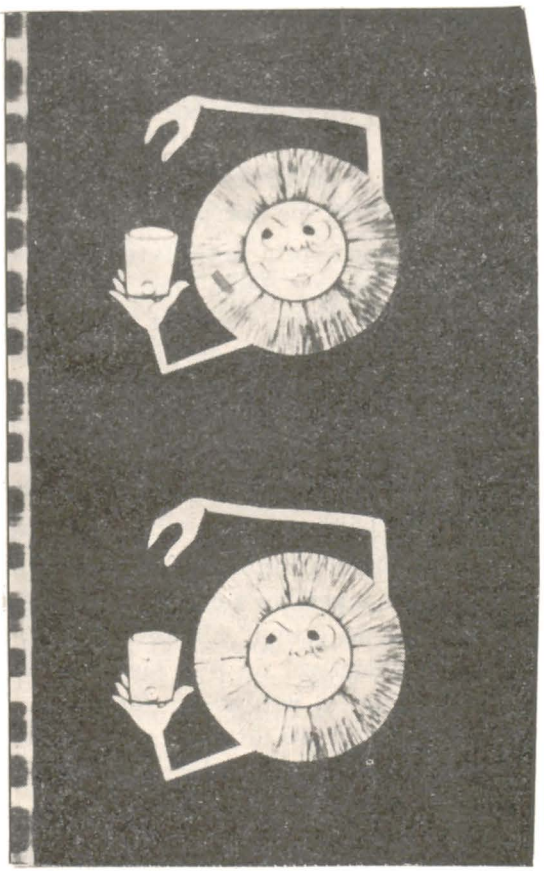


Fig. 1a, b. — Fotograme din filme de desene animate semnate de Aurel Petrescu.

gini animate, caricatura de actualitate, desenul umoristic în care Petrescu excela[9] sau că în *Capete de figuri politice* caricatura-portret evolua numai pentru a se autodesena şi a-şi şterge conturul de pe albul ecranului, efectul de surpriză constituindu-l desenarea şi recunoaşterea personajului caricaturizat; ori că în *Proverbe ilustrate* tema-proverb era resintetizată plastic într-o suită laconică de imagini animate (şi nu într-o parabolă). Chiar şi în acele istorii umoristice ale omenirii care par să fi fost *Femeia de la Eva pînă azi* şi *Bărbatul de la Adam pînă azi* ne place să vedem mai curînd asemenea concentrate rezolvări — mai aproape de spiritul animaţiei, dar şi de spiritul graficii jurnalistice a lui Aurel Petrescu — decît dezvoltări narative ilustrate [10].

În 1918, « pentru a deveni cineva », A. Petrescu era îndemnat la « studiu, muncă şi răbdare » deoarece « dacă va studia şi va pătrunde misterul lui Daumier, cu siguranţă că va ajunge un mare caricaturist »[11]. Acelaşi cronicar remarcînd că A. Petrescu « stăpîneşte darul caricaturii — ironia — », îl prevenea pe tînărul artist împotriva exagerării întrucît, după părerea sa, «caricatura nu este ridicu-

[8] Fişierul general de la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România cuprinde peste 40 de titluri de cărţi ilustrate de Aurel Petrescu, după 1931.

[9] Vezi îndeosebi activitatea din *Universul* anilor 1922-1923.

[10] Interesant că A. Petrescu, poate sub influenţa animaţiei, dezvoltă, îndeosebi după 1930, în creaţia sa de grafician, banda desenată.

[11] Calon, *loc. cit.* Astfel, de la suita de desene umoristice a anilor de început, la filmele de animaţie şi apoi la benzile desenate, iată un ciclu al creaţiei demn de descifrat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lizare şi biciuire... » Artistul a căutat să urmeze îndemnul de a « pătrunde misterul lui Daumier », dar pe măsura talentului său, fiindcă depăşirea ironiei către « ridiculizare şi biciuire » (pe care însuşi Daumier o foloseşte pînă la violenţa limbajului plastic) este foarte rar realizată de Aurel Petrescu. Ne-o dovedeşte în primul rînd grafica sa dar — după cum o probează fotogramele păstrate la ANF, majoritatea aparţinînd filmelor sale publicitare — acelaşi lucru s-a petrecut şi în creaţia lui cinematografică. Dincolo de desenul « de serie », destul de convenţional, trăind doar prin accentul ironic pe care desenatorul îl plasează în conture, în desenul figurilor şi tipurilor, se situează doar o singură suită de imagini, cea pe care am putea-o intitula « Animale ciudate ». Echivalent plastic al jocului poetic imaginat de Cristian Morgenstern (« Noi făpturi propuse naturii »), barzoporcul, raţocîinele ori elefantogăina, create de Aurel Petrescu, sînt mai mult decît amuzante şi amuzate combinaţii zoologice. Ele trăiesc ca personaje vii, zămislite de un animator cu vocaţie, vorbesc despre disponibilităţi estetice rar desfăşurate de Petrescu.

Din punct de vedere al animaţiei propriu-zise, publicistica lui Petrescu [12] şi studiul fotogramelor păstrate ne permit să conchidem că artistul nu se limitează la desenul animat propriu-zis ci apelează curent şi la alte tehnici (cartoane decupate, elemente de colaj, introducere de inserturi animate pe fundal static etc.). De notat însă că în cazul desenului animat propriu-zis, din raţiune de economie a desenului sau poate chiar a peliculei, « intermediarele sînt reduse la limită ». Efectul neplăcut obţinut astfel pare să-l fi determinat pe un spectator să-i reproşeze lui Petrescu că filmele lui sînt mai mult articulate decît animate [13].

În memoriile sale, Jean Mihail, încercînd să explice căderea filmelor cu actori realizate de Aurel Petrescu, acuză « lipsa lui de măsură ». Petrescu, scrie el « n-a ştiut din păcate unde să se oprească. Dacă ar fi continuat să realizeze *numai* (subl. n.) filmele de desen animat şi dacă i-ar fi stat la îndemînă mijloace tehnice şi materiale mai ca lumea, cu siguranţă că ar fi ajuns cu timpul să-şi măsoare realizările cu producţiile similare străine. L-a tentat însă filmul cu actori... »[14]. Nu « lipsa de măsură » a fost însă cauza relativului eşec [15] a celor două filme cu actori semnate de Petrescu, ci o problemă de structură artistică mai profundă. Aurel Petrescu-*cineastul* era stăpînit de imagine şi de plastica ei şi aborda diversele genuri ale cinematografiei *din acest unic punct de vedere*. Reuşita sa în domeniul actualităţii cinematografice şi al documentarului — şi nu numai al documentarului de peisaj [16] — ţin de vocaţia plasticianului (artist al imaginii animate = operator cinematografic). Notele sale de filmare, publicate în anii 1927—1929 în revista *Cinema*, sînt un interesant document de creaţie pentru înţelegerea felului în care lucra un documentarist interesat atît de frumuseţea peisajului cît şi de frumuseţea oamenilor, interesat de a prinde şi a reda pe peliculă toate aceste frumuseţi [17]. *Păcală şi Tîndală la Bucureşti* este anunţat ca un film « care are darul să-i plimbe pe spectatori timp de două ore prin pitoreşti meleaguri româneşti ». În *Jandarmii* sînt mai importante pentru realizator filmările de natură din munţii Gorjului, din defileul Jiului şi al Dunării, decît intriga firavă, morală, cerută de comanditar, şi chiar interpretarea diletanţilor utilizaţi în distribuţie [18]; nu este exclus ca şi *Dinu şi Rodica* — la care cronicarul evidenţiază « poziţiunile pitoreşti cum sînt meleagurile copilăriei lui Dinu »[19] — să se fi aflat într-o situaţie identică... Nu ştia Aurel Petrescu să lucreze cu actorii? Foarte posibil! Ne place însă să credem că în structura filmelor sale de ficţiune el nici nu era prea interesat de acest aspect, preocupat cum era de plastica imaginii.

Ca şi alţi cineaşti români, sonorul îl scoate din competiţie pe Aurel Petrescu. Rarele filme publicitare realizate în anii '30 (poate şi cîteva actualităţi) înseamnă foarte puţin. Fructuoasa activitate de ilustrator şi de autor de benzi desenate pe care o desfăşoară acum ne vorbeşte doar indirect despre veleităţile (şi posibilităţile) animatorului condamnat la tăcere. Sursele memorialistice sînt şi ele deosebit de sărace. Ele îşi amintesc doar de un film publicitar, *Radio cu trei lămpi*

[12] A. Petrescu, *Desenele animate în film*, în *Cinema*, 1925, nr. 1.

[13] *Cinema* nr. 75, 1928.

[14] J. Mihail, *Filmul românesc de altădată*, 1967, p. 60.

[15] Fiindcă nu trebuie să echivalăm lipsa lor de ecou cu un eşec absolut. Totul rămîne sub semnul ipoteticului, pînă la eventuala descoperire a filmelor.

[16] Ne gîndim mai cu seamă la scurt metrajele *Snagov*, *Ţigăneşti*, *Tîrgul de fete de pe muntele Gătna*, *România pitorească*, *Pe urmele banditului Bălan* şi *În Munţii Vrancei*.

[17] Cf. *Cinema*, 1927, nr. 62, 65, 66, 71; 1929, nr. 89, 92, 112.

[18] Ce alt rost ar avea plimbarea prin toate aceste locuri dacă nu valorificarea lor ca fundal activ al fabulei?

[19] *Gazeta de duminică*, 30 ianuarie 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(o animare în ritmul muzicii, pare-se realizată cu deosebit haz, a trei lămpi de gaz așezate pe un aparat de radio) și despre proiectul la care lucra Aurel Petrescu, în anul în care moartea l-a secerat prematur (1948): *Capra cu trei iezi*.

În încheierea acestor rînduri ce urmăresc a schița coordonatele principale ale activității cineastului multilateral care a fost Aurel Petrescu (creator al primelor desene animate din istoria cinematografului românesc, regizor de filme de ficțiune, de documentare și de actualități, operator, scenarist), se cere menționat faptul că prin bogata sa activitate în domeniul filmului publicitar realizat îndeosebi cu mijloacele animației, el se înscrie pe linia acelor realizatori din cinematografia mondială care au știut să facă din genul acesta un exercițiu profesional de conciziune și fantezie[20].

B. T. RÎPEANU

[20] Aurel Petrescu își explică interesul și concepția sa asupra filmului de animație publicitar în articolul *Cum se face un desen animat*, publicat în *Realitatea ilustrată* din 23 ianuarie 1930.

HORIA IGIROȘANU

Sculptor, animator cultural, cineast, profesor de artă dramatică, ziarist, producător și distribuitor de film, om de afaceri, cultivînd cu egală dăruire toate îndeletnicirile, acesta a fost Horia Igiroșanu, figură singulară și destul de controversată a cinematografului românesc. Diversitatea preocupărilor și convingerea nestrămutată cu care, în pofida indiferenței oficiale sau a ironiei dezabuzate a colegilor de breaslă, a luptat pentru întemelerea unei industrii autohtone și pentru ridicarea nivelului cultural al marelui public, ca și sacrificiile materiale făcute de dragul idealurilor, îi aseamănă destinul cu cel al unui alt pionier — Leon Popescu. Numai că, în timp ce Leon Popescu s-a mulțumit numai cu rolul de Mecena și de organizator, Horia Igiroșanu a nutrit și ambiția să fie regizor, din păcate singura meserie pentru care — în raport cu stadiul tehnicii și esteticii cinematografului din anii '25—'30, pregătirea lui avea să se dovedească insuficientă.

Născut la 4 august 1896, la Azuga, Horia Igiroșanu a moștenit idealurile tatălui său, Saletas Igiroșanu, din casa căruia, pare-se, «pornea Badea Cîrțan cu desaga plină cu cărți, spre a răspîndi în Ardeal flacăra slovei românești»[1]. Aptitudinile lui creatoare s-au vădit încă din micile spectacole improvizate cu colegii pe marginea unor texte proprii. Într-un interviu acordat în 1931 revistei *Cinema*, regizorul amintea cu nostalgie de anii plini de elanuri romantice și patriotice ai adolescenței: «am făcut propagandă culturală prin turnee cu formațiuni teatrale alcătuite din elevi, am avut o fabrică de zmee, am organizat reprezentații de circ și spectacole cinematografice cu lanterna magică ⟨...⟩ am făcut poezii»[2]. Curînd adolescentul își dedică timpul liber activităților cu caracter național patriotic: «mă întruneam cu cîțiva colegi de liceu noaptea și trăgeam la șapirograf o revistă pentru românii din Transilvania, intitulată *Mugurul*»[3]. Exmatriculat, cutreiera diverse școli, apoi un prim premiu la desen, la un concurs pe țară, îl convinge să opteze pentru Belle-Arte, deși părinții îl și înscriseseră la medicină. De la început se vădește un temperament combativ și dinamic. În calitate de președinte al «Asociației de Belle-Arte» (pe care o întemeiase), exponent al unei generații care cerea dreptul la o viață mai bună, luptă pentru înființarea căminelor și cantinelor în școlile de Belle-Arte și se adresează în acest scop Ministerului

[1] *Cinema*, 1931, nr. 102, p. 19.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Artelor. Dar promisiunile oficiale nu sînt respectate, studenţii declară o grevă care a coincis cu greva generală a căilor ferate din 1920. Arestat şi « tîrît între baionete », Igiroşanu face cunoştinţă cu beciurile prefecturii de poliţie şi cu închisoarea de la Văcăreşti.

La 1 noiembrie 1923, tînărul sculptor, care după încheierea cu brio a studiilor a fost ales preşedinte al Sindicatului artelor frumoase, deschide o « Academie liberă de arte » (literatură, pictură şi artă dramatică), pe care o va conduce timp de nouă ani, colaborînd îndeaproape cu persona-

Fig. 1 — Horia Igiroşanu (dreapta) pregătind o filmare.

lităţi de prestigiu ale culturii române, ca Gh. Petraşcu, Jean Al. Steriadi, Artur Verona, Ion Marin Sadoveanu şi alţii. Tot în 1923 scoate şi o revistă de artă, *Clipa*, unde, alături de rubricile de literatură, teatru, arte plastice, muzică şi sport, va figura în curînd şi o pagină dedicată filmului. În 1925, ca « o soră mezină » a revistei, apare *Clipa cinematografică*, organul de presă al « Asociaţiei prietenii cinematografului », înfiinţată în acelaşi an tot prin strădaniile lui Igiroşanu, iar în cadrul « Academiei libere » se inaugurează, pentru predarea artei mute a ecranului, un « Atelier de mimodramă ».

În editorialul primului număr al *Clipei cinematografice*, din 10 iulie 1925, directorul publicaţiei — Horia Igiroşanu — arăta că idealul « pentru care s-a născut să lupte şi revista noastră este filmul de artă făcut în ţara noastră, cu mijloacele noastre ». Revista a desfăşurat în cei patru ani ai existenţei sale o foarte utilă şi serioasă activitate de informare, prin cronici, articole teoretice şi luări de poziţii polemice, o pagină specială fiind rezervată cronicilor de film ale corespondenţilor din provincie. Redacţia era alcătuită din Horia Igiroşanu, N. N. Şerbănescu şi Isaiia Răcăciuni (care aveau regim de colaboratori, fiind plătiţi pentru fiecare articol) şi Ion Vulpescu şi George Theodorescu, angajaţi ca redactori permanenţi.

Într-o serie de articole — *Reclame imorale*, *Moravuri învechite* şi *Cartea neagră*, Igiroşanu a cerut aplicarea unui ansamblu de măsuri pentru ridicarea nivelului spectatorilor : « dezorientarea oamenilor de afaceri din jurul artei mute e atît de pronunţată încît nu mai ştiu cu ce fel de filme să dea *lovitura*, dar mai cu seamă dezorientarea publicului e şi mai mare »[4], pentru că « filme din ce în ce mai slabe sînt prezentate ca cele mai bune, iar cele în adevăr *mai bune* cu acelaşi bagaj de reclame »[5]. Că nu era vorba de o luare de atitudine ocazională, ci de o preocupare susţinută, ne-o dovedeşte contractul încheiat la 18 februarie 1925 între Horia Igiroşanu şi Liviu Rebreanu, pe atunci preşedinte al Societăţii scriitorilor români, prin care regizorului i se încredinţa pe

[4] *Clipa cinematografică*, 1926, nr. 12, p. 4.

[5] *Idem*, 1925, nr. 4, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

termen de cinci ani « conducerea biroului de traduceri al Societăţii Scriitorilor Români (Oficiul de tradus titlurile filmelor şi redactare a programelor şi reclamelor din întreaga ţară) » [6].

Intenţiile de profesionalizare a celor angrenaţi în activitatea cinematografică se vădesc şi în faptul că, în 1926, *Clipa cinematografică*, organizînd un concurs de scenarii, nu poate decît să constate că « din cele 27 de scenarii primite, comisia instituită special de revista noastră nu a putut alege niciunul ⟨...⟩. Un singur sfat avem să dăm viitorilor noştri scenarişti : să se apuce serios să înveţe gramatica artei mute » [7]. În viziunea de anvergură a pionierului român diferitele sfere ale activităţii sale erau aşadar strîns legate, trebuind să conveargă toate în aceeaşi direcţie : înfiinţarea unei industrii cinematografice naţionale. Pentru aceasta, revistei şi « Şcolii de mimodramă » el le adaugă încă o pîrghie, care să completeze acest mecanism complex : Un Cineclub.

În iulie 1925, nr. 1 al revistei anunţa că « între amatorii de cinematograf din România ⟨...⟩ s-a format o asociaţie — « Asociaţia Prietenii cinematografului ». Preşedinte era Mihai Dragomirescu (preşedintele Comisiei de cenzură a filmelor şi al Societăţii filmului românesc). Printre membrii Comitetului se număra Ion Şahighian, iar printre membrii de onoare, Liviu Rebreanu. Asociaţia urmărea să ofere posibilitatea « de a crea relaţiuni între cinefilii din oraşul nostru şi provincie, a asista la conferinţele organizate şi reprezentaţii cinematografice cu caracter cultural gratuit pentru membri ⟨...⟩ pentru a face să se înţeleagă în mod absolut cinematograful, a-l face cît mai iubit » [8]. Igiroşanu intuise astfel, cu un ceas mai devreme decît alţii, necesitatea organizării unei mişcări de cineclub, ca avanpost al culturii cinematografice de masă şi ca factor de influenţare a opiniei publice în vederea întemeierii unei cinematografii autohtone : « Să muncim întîi pentru a cîştiga cît mai mulţi adepţi, ca alături de ei să facem o atmosferă prielnică creării unei industrii româneşti » [9].

« Asociaţia Prietenii cinematografului » intenţiona să creeze filiale şi în toate oraşele ţării. Şedinţa inaugurală a avut loc în dimineaţa de 13 decembrie 1925 în sala Cinematografului Select, unde proiecţia filmului italian *Germaine* (în regia lui Augusto Genina) a fost precedată de conferinţa preşedintelui Mihai Dragomirescu despre *Estetica în cinematograf*. Şedinţele bilunare aveau loc duminica, în sălile puse gratuit la dispoziţie de către proprietarii respectivi. În repertoriu figurau filme ieşite deja din reţea, membrii Asociaţiei fiind atraşi mai curînd de conferinţele ţinute de diverşi « specialişti » şi de discuţiile ce se încingeau întotdeauna după vizionări. « La început am fost priviţi cu neîncredere — nota Igiroşanu în martie 1926 — dat fiind nereuşita de pînă acum a tot ce a fost încercare şi iniţiativă în această direcţie. Dar acum ⟨...⟩ nu mai avem nici o piedică în calea noastră, cea mai de temut şi mai de neînlăturat, *neîncrederea şi indiferenţa marelui public* a fost respinsă definitiv ⟨...⟩ Pînă şi casele de film privesc cu mai multă încredere azi rostul Asociaţiei, în care văd un mijloc serios de lansare pentru produsele lor » [10]. Succesul activităţii A.P.C. îl dovedeşte şi continuitatea ei în timp. Din aprilie 1927, şedinţele se ţineau regulat la cinematograful Volta-Buzeşti, iar ca supliment al *Clipei cinematografice*, se tipărea o foaie săptămînală de informaţii critice — *Buletinul A.P.C.* În luna mai o ştire ciudată — « obişnuitele şezători ale A.P.C. vor fi ţinute în aer liber » — îşi găsea explicaţia cîteva rînduri mai jos : « Cu această ocazie elevii atelierului de mimodramă vor executa diferite scene de antrenament pentru filmul *Iancu Jianu* » [11]. Vasta organizaţie concepută de Igiroşanu ajunsese aşadar să pună în aplicare ţelul principal spre care convergeau toate eforturile lui : crearea unei producţii naţionale.

Din declaraţiile făcute în 1931, în legătură cu debuturile « Atelierului de mimodramă », reiese limpede că Igiroşanu pornise de la bun început cu ideea — multă vreme nemărturisită — de a deveni regizor de film. « Am constatat că nu avem actori de cinema şi am înfiinţat atunci o şcoală de cinema nu în scopul de a face speculă — cum s-a spus de către foarte mulţi care îmi doreau insuccesul — ci pentru a forma o serie de elemente utilizabile în filmele *pe care intenţionam să le realizez* » [12] (subl. n.). Paragraful polemic al acestei afirmaţii se referă la faptul că duşmanii, destul de numeroşi — Igiroşanu avînd parcă darul de a crea o atmosferă defavorabilă în jurul activităţii sale, pe care o susţineau însă cu fervoare majoritatea elevilor lui — insinuau că « Atelierul » era o

[6] Fond H. Igiroşanu (mss. A.N.F.).
[7] *Clipa cinematografică*, 1927, p. 20, p. 11.
[8] *Ibidem*, 1925, nr. 1, p. 5.
[9] *Ibidem*, 1925, nr. 9, p. 15.
[10] *Buletinul A.P.C.*, 11, 10 martie 1926, p. 9.
[11] *Clipa cinematografică*, 1927, nr. 19, p. 13.
[12] *Cinema*, 1931, nr. 102.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cale comodă de cîştig, prin specularea fascinaţiei exercitate de mirajul cinematografului asupra unor tineri dezorientaţi. Adevărul se află undeva la mijloc. E drept că taxa lunară de 900 lei, la care se adăuga suta de lei a înscrierii, reprezenta o sursă mănoasă de venituri, mai cu seamă cînd numărul elevilor avea să treacă de 200. Dar sumele acumulate au fost investite în burse şi în filmele în care absolvenţii « Atelierului » au avut prilejul să debuteze.

Cursurile s-au deschis la 7 februarie 1926, sediul şcolii fiind, bineînţeles, tot în Calea Griviţei 127, în casa fraţilor Igiroşanu. Din amintirile foştilor elevi reiese că Igiroşanu gîndise structura şcolii în aşa fel încît să asigure celor ce o frecventau o pregătire artistică multilaterală, să le lărgească orizontul cultural. Programa, întocmită după consultarea celor ale unor instituţii de învăţămînt cinematografic de prestigiu din apusul Europei — şcoala italiană « Azzuri » şi « Universitatea cinegrafică » de la Paris —, prevedea o serie de cursuri destinate fie pregătirii generale, fie dobîndirii unor cunoştinţe practice, kino-mecanică, precum şi un curs de măiestrie. Primii profesori au fost : publicistul Virgil Serdaru pentru arta cinematografică, actorul Aurel Barbelian de la Teatrul Naţional, pentru catedra de dramă şi comedie, actorul Ion Niculescu-Brună pentru « Atelierul de mimică », pictorul Artur Verona pentru « plastica în cinematograf » şi Gheorghe Lungulescu, conferenţiar la « Casa Şcoalelor », pentru cursul « Istoria artelor româneşti ». Ulterior, o clasă specială înfiinţată pentru operatori a fost preluată de Nicolae Barbelian, de la « Serviciul fotocinematografic al armatei ». La 15 aprilie se deschidea şi clasa de specializare pentru artişti de cinema a lui Pierre D'Alick, care primea « numai elevi ce au trecut cu succes primul examen instituit de Academie » [13].

Iată aşadar că în existenţa « Atelierului » îşi făcuse apariţia Pierre D'Alick (alias colonelul Petrescu), ale cărui teorii cu totul fanteziste despre arta interpretării aveau să aibă o înrîurire atît de nefastă asupra elevilor şi mai ales asupra viziunii cinematografice a lui Igiroşanu, căzut, în mod inexplicabil, sub imperiul acestui ciudat impostor care, îndărătul unor ifose superintelectuale şi al unui limbaj de iluminat, ascundea fie o totală nepregătire profesională, fie un punct de vedere personal dar aberant asupra artei actoriceşti [14].

Se cuvine să deschidem aici o paranteză şi să arătăm că marea dramă a lui Horia Igiroşanu a fost că nu a ştiut — sau nu a putut — să-şi aleagă colaboratorii care să-l ajute într-adevăr în vasta sa întreprindere. Toate proiectele, fie că era vorba de revistă, de A.P.C., de « Atelierul de mimodramă », de « Societatea de producţie » sau chiar de filmele realizate, au fost întotdeauna impecabil concepute din punct de vedere organizatoric. Din păcate, însă, pe parcurs, aplicarea schemei iniţiale a lăsat de dorit din pricina oamenilor cu care s-a înconjurat Igiroşanu. *Clipa cinematografică*, deşi avea toate datele ca să devină o foarte bună publicaţie — structura ei era mai judicioasă chiar decît a revistei *Cinema* — a rămas totuşi la un nivel mediu şi în cele din urmă a şi fost eliminată de concurenţi din cauză că nu avea ţinuta literară necesară. Un lucru similar s-a petrecut la altă scară şi cu A.P.C. şi cu « Atelierul de mimodramă », unde corpul profesoral era inegal.

Cursurile « Atelierului de mimodramă » urmau să se încheie cu « o probă de film, o comedie, o melodramă, o dramă puternică şi o tragedie în care fiecare elev va crea două sau trei personaje caracteristice » [15]. Pentru ca « mîine cînd va bate şi *ceasul artei cinematografice* în ţară la noi, să avem cel puţin cîteva elemente formate, cu care să putem începe munca adevărată pentru afirmarea geniului românesc » [16], « Academia de mimodramă » se transformă în 1928 în « Şcoala superioară de artă cinegrafică » (care în unele reclame figurează sub titlul de « Academia de cinematografie şi artă plastică »). Revista lui Igiroşanu anunţă astfel condiţiile de admitere, stabilite după criterii vădit personale : « Nu se cere nici o diplomă, ştiind că un petec de hîrtie pe care se adună semnături nu implică talent creator. Deviza şcoalei este întîi practică şi apoi teorie. Probă că elevii au jucat în filmele *Iadeş*, *Iancu Jianu*, *Loteria mireselor*, iar actualmente în unul din cele mai reuşite documentare asupra plăgii alcoolice, *Alcoolul*, după scenariul şi regizura d-lui Pierre D'Alick. Taxa de înscriere 200 lei şi 500 lei taxa de frecvenţă lunară » [17].

[13] *Clipa cinematografică*, 1927, nr. 19, p. 4.

[14] Un reportaj consacrat unui curs al lui Pierre D'Alick dovedeşte că acesta izbutea să-i convingă nu numai pe elevi ci şi pe ziarişti printr-o prezentare « savantă », probabil îndelung studiată. « Deodată se face linişte. Pierre D'Alick, cu aerul grav, îşi face intrarea în sală. Figurile elevilor se insenînează, surîsul flutură pe buze fiindcă D'Alick e iubit şi stimat de discipolii săi. Cu ochii ţintiţi în spaţiu, cu gesturi slabe şi cu un calm impunător vorbeşte despre analiza unei mimofraze. Auditoriul e captivat, o tăcere mormîntală domneşte în vasta sală a Teatrului Central » cf. *Viaţa artistică*, 5 octombrie 1924.

[15] *Clipa cinematografică*, 1926, nr. 12, p. 16.

[16] *Ibidem*, 1928, nr. 21, p. 1.

[17] *Ibidem*, 1928, nr. 22, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În aceeași perioadă se înființează și « Asociația elevilor și artiștilor români de cinematograf », președinte fiind fostul ministru de justiție Th. Florescu, iar vicepreședinți Horia Igiroșanu, Pierre D'Alick și André Faure, reprezentant al unei proaspete societăți pusă pe picioare de Igiroșanu sub numele de « Asociația cinegrafică franco-română ». Membrii de onoare erau Victor Eftimiu și Liviu Rebreanu. Printre alte scopuri, această Asociație avea și pe acela « de a apăra interesele artiștilor români, a crea înlesniri pentru elementele de talent, pentru a putea studia în țară și străinătate arta filmului, a apăra interesul filmelor românești, a răspîndi arta mută în masa poporului, a forma filiale în țară și străinătate, școli de mimodramă și expoziții de cinema, biblioteci de specialitate în diferite centre din țară, apărarea intereselor publicului și cinematografului concomitent etc. »[18]. Trebuie să recunoaștem că acest amalgam de scopuri, enumerate de-a valma și într-o redactare pe care o pot scuza doar erori de tipar necorectate, este surprinzător și, poate, semnificativ. Avem de-a face aci, fără îndoială — ca și în alte enunțări din textele citate — cu reflectarea unei efervescențe creatoare nesusținute de un discernămînt critic la același nivel de tensiune. Aceasta și explică de ce multe din nenumăratele inițiative lansate de Igiroșanu, în dorul său de mai bine, aveau să rămînă la stadiul veleitar.

Probabil că formula « Școlii superioare de artă cinematografică » inițiată în 1928 nu a fost viabilă, devreme ce în primăvara lui 1929, Horia Igiroșanu, Jean Mihail și Marius Iacobini (realizator în Rusia al cîtorva filme care au trecut meteoric pe la noi) adresau primarului municipiului București o petiție în care spuneau : « Sînt aproape 10 ani de cînd luptăm pentru înfăptuirea filmului românesc, trecînd în tot acest timp peste greutăți enorme și reușind totuși să îl impunem publicului și să-l trecem chiar peste graniță. Subsemnații, bazați pe experiența noastră am redeschis « Studio », școală pregătitoare artistică tehnică pentru cinematograf, care pe lîngă cursurile artistice are și două secții : una pentru operatori de luat vederi și cealaltă pentru demonstratori de aparate de proiecție » și în concluzie, solicitau o subvenție ca să-și poată duce la bun sfîrșit proiectul[19]. Documentul este grăitor, în orice caz, pentru permanentele dificultăți în care se zbăteau entuziaștii noștri cineaști.

Simpla enumerare a etapelor prin care, în curs de cîțiva ani, dinamismul lui Horia Igiroșanu reușise să pună pe picioare o serie întreagă de organisme dovedește amploarea viziunii sale de organizator. Cu un elan care avea să devină proverbial, el a desfășurat un vast plan de acțiune, axat simultan pe mai multe planuri : o școală de cinema (« Academia de mimodramă »), un organ de presă *(Clipa cinematografică)*, un Cineclub (« Asociația prietenilor cinematografului ») și o casă de producție (« Clipa-Film »).

Pentru prima dată, de la Leon Popescu încoace, cineva încerca să pună bazele unei industrii naționale printr-un sistem de producție complex, care să îmbrățișeze deopotrivă pregătirea practică și teoretică a cadrelor, cultura cinematografică a marelui public, producția de filme, și chiar difuzarea propriilor realizări. Finanțarea acestei ample și lucide inițiative, care confirma elanul și capacitățile de organizator ale lui Horia Igiroșanu, ar fi trebuit firesc să se bucure de sprijinul unor foruri de stat. El însuși o simțea și mărturie stă nu numai solicitarea mai sus citată, adresată Primăriei pentru a susține activitatea « Școlii » sale, ci și campania dusă împotriva proiectului lui Ermolieff, campanie pornită din dezamăgirea de a vedea că se putea acorda unor străini ceea ce se refuza pionierilor români. Pînă la urmă însă oficialitățile n-au dat viață nici proiectului Ermolieff și nu l-au ajutat nici pe el... Pentru a-și realiza filmele Igiroșanu va trebui să apeleze, așa cum am văzut, la o originală formulă cooperatistă, încă o mărturie a imaginației și tenacității sale.

Tot ceea ce a concretizat Horia Igiroșanu între anii 1926 și 1935 și mai ales cele cinci titluri de filme, cifră record pentru un singur regizor-producător, a fost așadar rezultatul, de-a dreptul miraculos, al energiei unui singur om, care de-a lungul anilor, credincios idealului propus, a știut să nu dea înapoi în fața obstacolelor. « Cu toate că am mîndria și durerea să spun că pînă în prezent nu am fost ajutat cu nici o subvenție de către statul român, voi căuta să lupt pentru ridicarea culturală a maselor prin cinematograf »[20], declara el cu amărăciune în 1931, după ce succesele obținute de *Iancu Jianu* (1929), *Haiducii* (1929) și *Ciocoii* (1931) îi cîștigaseră o indiscutabilă

[18] Fond Igiroșanu (la A.N.F.).
[19] *Ibidem.*
[20] *Cinema*, 1935, nr. 102, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

notorietate în întreaga țară. Succesul acestor realizări se explică numai și numai prin factura lor inedită, specific națională, și prin rezonanța lor patriotică în sufletul publicului care avea pentru prima oară ocazia să vadă pe ecran un univers al tradițiilor istorico-folclorice, unde frontierele dintre vis și realitate fuseseră abolite. Cinematograful era arta prin excelență destinată să speculeze nostalgia pentru lumea basmului și pentru încîntarea produsă de evocarea unor vremi cu aburi de legendă. Pe spectatori îi fascina să descopere în oglinda ecranului personalități istorice redimensionate la scara aventurilor baladești. Și poate că cel dintîi a intuit și a explicat acest fenomen, în termeni de psihologie a maselor, însuși regizorul filmelor : « *Iancu Jianu* a atras în capitală, și mai ales în provincie, un public care nu frecventează decît rareori cinematograful sau nici nu-l cunoaște încă. Numele lui Iancu Jianu este pentru o anumită mulțime o noțiune de o mie de ori mai concretă, cu toate că e vorba de legendă, decît noțiunea de cinematograf » [21].

Dacă mai adăugăm faptul că imaginile erau acompaniate de ghiersul tînguitor al unui virtuos al muzicii populare nu e de mirare că filmului i s-au iertat toate păcatele. Și nu erau defel puține, dovadă că o cronică din 1930 nu se sfia să se refere la « căderea lui *Iancu Jianu*, căci a căzut deși a avut săli pline » [22]. Indulgent, cronicarul punea acest eșec în special pe seama interpretului principal care ar fi impus « un tempo exasperant de încet », și a absolvenților « Academiei de mimodramă », « cu desăvîrșire șterși ».

Singurul dintre filmele lui Igiroșanu din care ni s-a păstrat o copie — și încă una completă — este *Haiducii*, ceea ce pentru o dată ne permite să verificăm aprecierile valorice atît de contradic-

Fig. 2. — Cadru din filmul *Haiducii* (1929) de Horia Igiroșanu.

torii ale contemporanilor săi. Dar poate că era mai bine să se fi pierdut și această copie ca să ne păstrăm iluziile. Lăsînd deoparte interpretarea și machiajul ridicol al actorilor, care la rigoare pot fi atribuite indicațiilor aberante date de maestrul lor, Pierre D'Alick, întreaga mizanscenă, teatrală și statică, lipsa de imaginație a fotografiei — o compoziție a cadrelor cînd plată cînd înghesuită, lucru absolut de neînțeles pentru un plastician de vocație — neglijența racordurilor și lipsa de rigoare a montajului, care în loc să ritmeze acțiunea o deslînează, dovedesc că Horia Igiroșanu nu izbutise să suplinească prin instinct nepregătirea lui profesională. *Haiducii* rămîne sub semnul diletantismului și, considerat retrospectiv, succesul lui de public demonstrează doar că, sătui de atîtea imitații după modelele venite din Apus, spectatorii erau gata să accepte orice formulă de

[21] *Rampa*, 2 ianuarie 1930.

[22] *Epoca*, 21 ianuarie 1930.

8—c. 1424

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sorginte autohtonă, indiferent de calitatea ei. Dacă, în acest sens, Igiroşanu a ştiut să-şi aleagă subiectele, pentru a le da viaţă pe ecran i-au lipsit însă prea multe dintre darurile cerute unui realizator. Drama acestui atît de entuziast şi eficace organizator a fost că s-a vrut neapărat şi regizor...

Apariţia sonorului i-a îngreunat de altfel considerabil activitatea. Stîngăciile din vremea mutului, deveneau acum de-a dreptul groteşti. Iată de ce, după o ultimă încercare — *Insula Şerpilor* (1935)—, Horia Igiroşanu abandonează definitiv producţia şi regia de film. Activitatea lui cinematografică se va îndrepta de aici încolo exclusiv spre sectorul administrativ şi organizatoric. În 1935, este secretar general al « Asociaţiei generale a filmului din România », iar între 1940 şi 1946 ocupă diferite posturi de inspector artistic, tehnic, de îndrumare şi control şi chiar pe acela de director, în cadrul « Oficiului prentru propagarea şi realizarea filmului românesc » (O.F.R.), societate cooperatist-culturală printre ai căror fondatori se numără.

După război, în toamna lui 1945, răspuzînd chemării primului secretar al regionalei de partid Oltenia, Mihai Roşianu [23], Igiroşanu se instalează temporar la Craiova, ca să-şi dea concursul la împlinirea unui vechi deziderat al lui : organizarea unei reţele cinematografice săteşti. În acel moment de tranziţie socială şi politică a României, propaganda cinematografică în rîndul maselor căpăta o vitală urgenţă şi importanţă. Numit director artistic al Societăţii « Cooperativa filmul Olteniei », Igiroşanu se achită cu multă dăruire de toate îndatoririle sale, pînă în 1948, cînd din nefericire este nevoit să abandoneze definitiv această sferă de preocupări, întorcîndu-se la îndeletnicirea de plastician, pe care o va exercita, pînă la sfîrşitul vieţii, în 1960, într-un atelier pus pe picioare la Periş. Sentimental însă, el a rămas totdeauna legat de destinul cinematografiei române. Pentru că în tinereţe visase « o cetate de marmoră a cinematografiei », s-a bucurat ca un copil la inaugurarea modernului Centru de Producţie de la Buftea. Visul devenise realitate. Dar mult prea tîrziu pentru ceî din generaţia lui.

MANUELA CERNAT

[23] O adeverinţă din 2 noiembrie 1945, semnată de Mihai Roşianu, secretarul Regionalei Oltenia, certifică : « Horia Igiroşanu, din Bucureşti, str. Calea Griviţei nr. 131, activează şi se găseşte încadrat pe lîngă P.C.R., Regionala Craiova », iar un document din 2 iunie 1946 ne confirmă că « Directorul Societăţii Cooperativa filmul Olteniei reprezintă Regionala de partid Oltenia pentru toate chestiunile în legătură cu cinematografia ».

MARIN IORDA

Ca mulţi dintre colegii săi de generaţie, Marin Iorda (1 septembrie 1901—23 iunie 1972) are energia şi tenacitatea pionierului. Făcîndu-se cunoscut, pînă la debutul cinematografic, mai ales în ipostaza de grafician, ca desenator la populara *Revista copiilor şi a tinerimii*, scoasă de C. G. Costa-Foru, ca ilustrator şi caricaturist la *Rampa*, ca autor de benzi desenate *(Haplea* din paginile *Dimineţii copiilor*; Guguţă, familiar cititorilor *Gazetei de duminică)*, Iorda se dedică cinematografului dintr-o statornică pasiune. « Ajunsesem să văd viaţa numai prin caleidoscopul plin de iureş al filmelor lui Chaplin şi al desenelor animate », scrie el, evocîndu-şi adolescenţa [1]. Îşi face ucenicia cinematografică cu răbdare, lucrînd la « România-Film » a lui Eftimie Vasilescu şi, mai tîrziu, în laboratorul lui Tudor Posmantir, stă în preajma lui Aurel Petrescu, colaborator şi el al *Revistei copiilor şi a tinerimii*, izbutind, cu preţul multor eforturi, să-şi împlinească visul în 1928, cînd *Haplea* şi *Aşa e viaţa* apar pe ecranele bucureştene. Cineastul va reveni

[1] Marin Iorda, *Cîte ceva despre activitatea mea cinematografică* (manuscris la Arhiva Naţională de Filme).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe platouri abia în 1941 *(Focuri sub zăpadă)*, după o lungă perioadă consacrată graficii, teatrului şi literaturii pentru copii, interval de timp în care preocupările lui cinematografice se reduc la diagramele animate incluse în documentarul *Locuinţa ţărănească în România* (1937) realizat de Dimitrie Gusti pentru Expoziţia europeană a locuinţei rurale organizată la Paris. Rămas neterminat, în faza materialului montat doar într-o primă formă, întocmai ca *Focuri sub zăpadă*, *Cetatea fermecată* încheie, în 1946, o sporadică activitate de regizor, animator, scenarist, pictor de costume şi decoruri, tehnician chiar. Cu acest film se sfîrşeşte o carieră nu o dată sensibilă la capriciile întîmplării şi întotdeauna la vitregia condiţiilor de lucru, o filmografie eclectică, care şi-a găsit impulsul prim în preocupările de ordin plastic, teatral şi literar ale artistului, reunind desenul animat şi filmul poliţist, comedia burlescă şi basmul cinematografic.

De la *Haplea* la *Cetatea fermecată*, traiectoria parcursă de Marin Iorda e traiectoria unui cineast dornic să depăşească condiţia diletantismului, capabil de cîteva exacte intuiţii artistice, participant inimos la cauza comună a cinematografului românesc. Într-o istorie a entuziasmului şi, nu mai puţin, a aspiraţiei perpetue spre artă, cum ne apare istoria vechii noastre producţii de film, autorul lui *Haplea* îşi află pe drept locul distinct, chiar dacă secundar.

Cunoscător şi admirator al desenelor animate americane, Iorda se îndreaptă înspre animaţie în virtutea înzestrării şi exerciţiului său de grafician. Cu *Haplea*, el continuă tradiţia inaugurată de Aurel Petrescu încercînd să reînsufleţească păţaniile unui erou familiar şi să dea povestirii vizuale accente de pitoresc local. Haplea — scrie Jean Mihail, referindu-se la benzile desenate — avea « un iz de filozofie populară, o înţelepciune mucalită, care îl făcea să îndure candid încurcăturile pe care el însuşi le provoca fără să vrea, şi să iasă pînă la urmă din ele cu bine şi cu surîsul pe buze. Puţin înrudit cu Păcală şi cu alţi eroi populari, Haplea era nimerit să devină un erou de desen animat, aşa cum devenise popular printre micii cititori ai generaţiei de pe atunci »[2]. Trecînd pe ecran, într-un film destinat, după cît se pare, să constituie un cap de serie, personajul va moşteni aerul său hîtru, caracteristica predispoziţie de a face haz de necaz (atribut întîlnit la destui eroi din comediile cinematografice ale timpului), după cum aventurile sale îşi vor păstra savoarea de anecdotă, de snoavă. Animate, în cîteva momente, cu un instinct sigur al ritmului, figurile capătă un spor de energie expresivă. Realizat în condiţii grele, cu o aparatură rudimentară, pe un platou improvizat, turnat cu mari intermitenţe, *Haplea* se resimte prea puţin de pe urma dificultăţilor tehnice pe care le-a avut de înfruntat naşterea lui anevoioasă. Asociind desenul animat, cartoanele decupate şi prezenţa desenatorului în intenţia de a obţine diversificarea cadenţelor vizuale sau de a crea efecte comice neaşteptate, tehnica mixtă aplicată aici plasează filmul în sincronism cu experienţele epocii, cu cele ale lui Pat Sullivan, de pildă, dovedind — aşa cum observă unul dintre cronicarii vremii — un « spirit cinematic cum nu întîlneşti întotdeauna nici în multe producţii străine »[3]. Tentativa lui Iorda se apropie de formula desenelor animate din anii '20, prin calităţile desenului, cu un contur simplu şi incisiv, prin idealul tipizării energice a personajului (astfel încît trăsătura caracterologică să se citească imediat), prin relativa vioiciune a animaţiei, condusă de ideea verosimilităţii mişcării; în acelaşi timp, filmul poartă amprenta vizibilă a originii sale grafice, conservînd simbolurile tradiţionale ale vignetelor (« stelele verzi », de pildă). Că Iorda intuise, chiar fragmentar, natura şi posibilităţile animaţiei, o arată cîteva scurte momente inspirate : conversaţia lui Haplea cu desenatorul are o notă jucăuşă; într-o invenţie surprinzătoare, într-un gag pur cinematografic cum e gagul final (coada lui Zdup se lungeşte nemăsurat, se agaţă de avionul lui Lindbergh şi căţelul e tras în sus ca pe o frînghie), cineastul descoperă cu adevărat imaginaţia liniei.

Părăsind animaţia în favoarea filmului jucat, întocmai ca predecesorul său Aurel Petrescu, Iorda nu rupe brutal cu experienţa anterioară. Într-o anumită măsură, *Aşa e viaţa* evocă încercarea de început în ceea ce priveşte caracterul burlesc al gagului şi gustul pentru culoarea locală. Regizorul (şi alături de el, Jean Georgescu, colaborator la scenariul filmului şi deţinător al rolului principal) găseşte corespondenţele autohtone ori prelucrează, de cele mai multe ori ingenios, numeroase elemente din poetica burlescului american şi a comediei vodevileşti franceze : eroul — căruia Georgescu îi

[2] Jean Mihail, *Filmul românesc de altădată*, Bucureşti, 1967, p. 102.

[3] M⟨arcel⟩. B⟨lossoms⟩., în *Cinema*, 1927, nr. 70.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

împrumută o siluetă nervoasă, o mişcare agilă şi spontaneitate în gesturi — aminteşte de Max Linder, tipurile de gag şi tehnica înlănţuirii lor trimit la experienţele sennettiene (suita gagurilor construite pe tema ţigării e o tipică « temă cu variaţiuni » în jurul unui obiect). Mai preţioase decît aceste adoptări sînt însă eforturile de a conferi personajului o anume identitate, o anume consistenţă psihologică, de a deduce efectul comic din ipostazele psihologice ale personajului : eroul e, rînd pe rînd, « veşnicul întîrziat », « şomerul », « îndrăgostitul ». Există aici în germene acea intuiţie

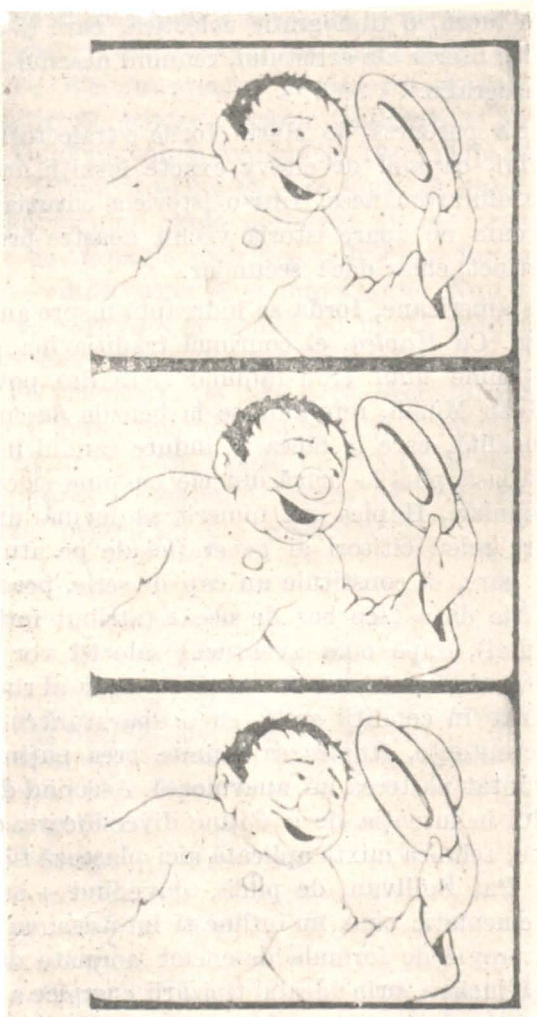


Fig. 1. — Fotograme din *Haplea* de Marin Iorda.

pe care Jean Georgescu o va dezvolta mai ales în *O noapte furtunoasă*, unde întreaga strategie a comicului este dictată de realismul observaţiei morale şi sociale, unde lumea caragialiană îşi recapătă viaţa profundă. Exactitatea detaliului, prospeţimea micilor notaţii din *Aşa e viaţa*, ca şi organicitatea gagului, ştiinţa distribuirii lui, precizia ritmului fac din filmul lui Iorda şi Georgescu o experienţă importantă a comediei noastre dinaintea apariţiei sonorului.

Despre *Focuri sub zăpadă*, observaţia esenţială a fost formulată de Ion Cantacuzino, atunci cînd remarca atit mentalitatea de ilustrator diligent care îl animă pe Iorda în transpunerea scenariului lui Victor Ion Popa cît şi valoarea materialului oferit de scriitor : « V. I. Popa reia în acest scenariu ideea lui *Velerim şi Veler Doamne* a unei acuzaţii nedrepte şi a dovedirii asasinului adevărat. De astă dată însă, ideea apare sub o formă mai simplă, mai directă, aş spune comercială, fără implicaţiile de simbolică socială şi fără subtilităţile caracterologice din roman »[4]. *Focuri sub zăpadă* trebuia să fie un trepidant film poliţist, cu peripeţii abundente, cu momente de mare suspense, o poveste criminalistică încheiată printr-o veritabilă lovitură de teatru : în faţa unui actor

[4] Ion Cantacuzino, *Victor Ion Popa şi filmul românesc*, în *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, 18, 1971, nr. 2, p. 226.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chemat să joace rolul celui ucis, asasinul, neştiutor, se demască. Imaginile filmate, toate secvenţe de exterior, rămîn un document al înzestrării operatoriceşti a lui Eftimie Vasilescu şi, în egală măsură, al calităţilor actorilor, între care Irina Răchiţeanu, fotogenică şi dezinvoltă, Aurel Rogalschi, cu o apariţie desprinsă parcă din filmul de gangsteri american, Victor Antonescu, Ştefan Iordănescu, Gică Rădulescu, Gheorghe Damian.

Dacă ar fi fost dus la bun sfîrşit, *Cetatea fermecată* ar fi putut conta ca o experienţă inedită : exceptînd *Înşir-te mărgărite*, tentativă cu un caracter mai degrabă accesoriu, *Cetatea fermecată* ar fi fost întîia incursiune în zona fabulosului şi a fantasticului, cucerire pe care cinematograful nostru o va face mai tîrziu, prin filmele lui Popescu-Gopo şi Elisabeta Bostan. Ce cîştiguri expresive ar fi adus această încercare de a plasa producţia noastră şi sub semnul lui Méliès, al « tendinţei creatoare », iată o întrebare fără răspuns. Imaginile care s-au păstrat ne dau însă posibilitatea să întrezărim o parte din intenţiile regizorului. Iorda lasă neatinsă stereotipia basmului tradiţional ; nu în modificarea tiparelor, nu în invenţia epică stă voinţa de originalitate a cineastului. Timidă, ea se vădeşte în încercarea de a cultiva parodicul, în micile inflexiuni maliţioase care punctează povestea : cîteva gaguri — împăratul îşi scarpină creştetul cu sceptrul sau foloseşte însemnul puterii pentru a alunga o muscă sîcîitoare ; împăratul cască şi curtenii slugarnici se grăbesc să îl imite — apar ca un comentariu ironic al vieţii de curte. O altă sursă a comicului, nici ea exploatată îndeajuns, o constituie « metafora literară », vizualizarea expresiilor verbale : cînd, într-o imagine amuzantă, regizorul transcrie reprezentarea sugerată de locuţiunea « i s-a făcut părul măciucă », el procedează conform mentalităţii de grafician, de autor de benzi desenate şi totodată ca un cunoscător al slapstick-ului, prefigurînd efectele burleşti ale lui Gopo din *O poveste ca în basme*. Tot în privinţa umorului, s-ar mai putea nota o anumită căutare a expresivităţii corporale a actorului (Gheorghe Gîmă, în rolul împăratului, are o mişcare marionetistică ; figuraţia, alcătuită din elevi ai clasei de regie pe care Iorda o conducea la Conservatorul muncitoresc, este însă extrem de stîngace). În sfîrşit, *Cetatea fermecată* dovedeşte şi preocupări de ordin plastic. Dincolo de precaritatea montării, trebuie menţionată încercarea de a reuni într-un spaţiu cinematografic unic, omogen, decorul natural şi fundalurile de pînză pictată, încercare subminată însă de violentul dezacord existent între realismul fotografic al imaginii şi convenţia primitivului decor teatral, între materialitatea ambianţelor autentice şi stilizarea la care apelează panourile scenografice. Numai rareori inventivitatea plastică a lui Iorda îşi spune cuvîntul şi atunci întîlnim cîte o imagine avînd farmecul naiv al vechilor gravuri, cum e imaginea eroului aflat în pustietăţi, adăpostindu-se sub o uriaşă umbrelă vegetală.

GEORGE LITTERA

CORNEL DUMITRESCU

Cornel Dumitrescu a fost fotoreporter al vechii reviste *Cinema*, a devenit operator, scenarist şi regizor, a lucrat în laborator la developarea peliculei şi la înregistrarea sunetului, a realizat trucaje (pentru filmele de după 1948 — *Nepoţii gornistului*, *Mitrea Cocor* şi *Macul roşu)*. Dar pentru a străbate toate aceste etape a cutreierat lumea, revenind de două ori, pe parcursul deceniului al treilea, în oraşul inventatorilor filmului. A pornit mai întîi către Parisul fraţilor Lumière ca să înveţe tainele meseriei (a urmat, după cum el afirmă, o şcoală de operatorie timp de cîteva luni) ; acolo a privit cum lucrau maeştrii (fie atunci cînd se afla printre figuranţii conduşi de Abel Gance, care reliza *Napoleon*, fie atunci cînd vizita platoul unde René Clair turna *Sous les toits de Paris)*. A mers în una dintre marile capitale ale artei a şaptea pentru a descifra misterele din fascinanta lume a ecranului ori, poate, şi-a făurit luminoase speranţe, imagi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nîndu-şi o reîntîlnire fericită cu vedeta Pola Illery (cea care, înainte de a-şi cuceri gloria, pe pămîntul francez, fusese protagonista-debutantă a întîiei sale încercări cinematografice, *Apaşă fără voie* — 1927).

Pentru a-şi înfăptui visele — filmele sale — a fost mereu obligat să-şi construiască, să reinventeze din piesele unor vechi şi uzate camere de luat vederi aparatura necesară, instalaţii de laborator. Credinţa şi pasiunea nu l-au părăsit niciodată. Astăzi septuagenar, Cornel Dumitrescu (născut

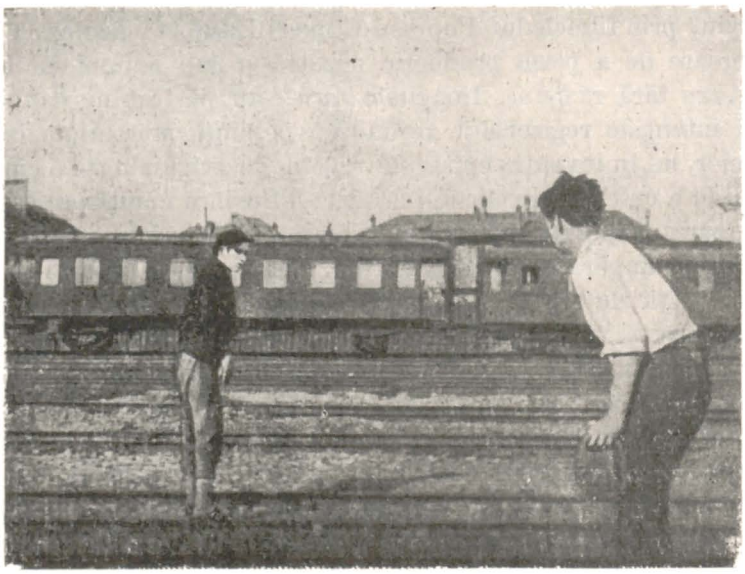


Fig.1. — Ştefan Ionescu (Gogulică) în *Gogulică C.F.R.* (1929) de Cornel Dumitrescu.

la 11 august 1903) nu a renunţat nici la aspiraţiile artistice, nici la hobby-ul său tehnic : are totul pregătit (meşterit de mîinile sale, un « studio » dotat pentru realizarea scurt-metrajelor pe 16 mm) în aşteptarea unei posibile colaborări cu televiziunea.

Filmele lui Cornel Dumitrescu, ca şi cele ale tuturor pionierilor români din domeniul cinematografiei, poartă dureroasele semne ale precarităţii mijloacelor : absenţa fondurilor, absenţa chiar şi a elementarelor instrumente de filmare ; dar, mai ales, peliculele sînt deformate de voinţa apropierii de modelele — uneori prea modeste — şi de succesele comerciale ale altor industrii cinematografice. Vocaţia, chiar necultivată de autorul însuşi, salvează însă începuturile noastre de verdictul necruţător al timpului.

Comicul viguros al primelor scurt-metraje semnate de Cornel Dumitrescu *(Guguţă la ştrand, Gogulică C.F.R.)*, care înviorează şi operele sale de mai tîrziu (partitura beţivului din *Pădurea îndrăgostiţilor* sau ironicele « scene de gen » din documentarul *Grădinile capitalei)* defineşte personalitatea cineastului. În epoca în care capodoperele burleşti americane erau create, în anul (1929) în care limbajul *slapstick*-ului, definitiv constituit, începea să cedeze în faţa rigorilor sterile, chemate de brusca popularitate a sonorului, *Guguţă la ştrand* şi *Gogulică C.F.R.* par a căpăta o importanţă aparte. Întîrziată în raport cu evoluţia tehnicii mondiale, producţia românească demonstra viabilitatea unui gen, perenitatea unei modalităţi care dăduse strălucire « vîrstei de aur », comedia vizuală, dinamică şi pură, nutrită din virtuţile specifice proprii celei de-a şaptea arte.

Dacă despre *Guguţă la ştrand* avem posibilitatea să aflăm, din publicaţiile vremii, doar subiectul — o promiţătoare canava umoristică —, iar din amintirile contemporanilor ne parvin exigente păreri despre nereuşita transpunerii pe peliculă, fragmentele păstrate din *Gogulică C.F.R.* îngăduie o analiză aplicată. Se reliefează astfel un personaj comic, portretizat laconic prin detalii de costum, prin fizionomie, prin atitudine corporală. Eroul imaginat de Cornel Dumitrescu, fie că este un umil om de serviciu, Guguţă, fie că se numeşte Gogulică şi munceşte la căile ferate, dobîndeşte trăsături de arhetip. Interpretat de acelaşi actor neprofesionist, Ştefan Ionescu, el îşi păstrează stîngăcia şi naivitatea ; îndrăgostitul, întotdeauna nedreptăţit, Guguţă-Gogulică se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dezvăluie de-a lungul unor intrigi simple. El își trăiește viața în ritmul gagurilor care pe de o parte sînt semnificative pentru poziția sa socială (gheata desfăcută adună cu abilitate mucuri de țigări, alimente), iar pe de altă parte alcătuiesc punctele de sprijin ale unei succesiuni alerte. Construcția cinematografică pare intuită cu exactitate — așa cum o indică secvența urmăririi, încadrată între șinele de tren. Dezlănțuirea dinamică (fugărirea dezordonată) alternează cu poanta cumpănită (opririle repetate și amenințătoare, ori momentul de respiro, după bătaia încasată de Gogulică).

Fig. 2. — Afișul filmului *Pădurea îndrăgostiților* (1946) de Cornel Dumitrescu.

Fantezia cineastului, călăuzită de nenumăratele pilde ale comediei « Marelui Mut » (s-ar putea stabili, de exemplu, diferite filiații cu eroul întruchipat de un Ben Turpin ori cu genialele improvizații ale unui Buster Keaton), se supune însă datelor realității autohtone. Întîmplările se înlănțuie astfel în suite structurate precis, iar hazul implicat în ele capătă originalitate datorită detaliilor inedite, extrase din viața cotidiană românească. Savuroasa trezire matinală e provocată de sosirea pitorească a lăptăresei în fața micuței case de periferie, iar declanșarea complexului mecanism ordonat din ustensilele obișnuite ale unei sărace gospodării se finalizează victorios, antrenînd noua devenire a acțiunii comice.

Pe parcursul a numai două scurt-metraje se dezvăluie un regizor, creator al unui interesant tip uman și stăpîn pe arsenalul cinematografic generator al hohotelor de rîs. Din păcate, cineastul nu a perseverat, nu a continuat să-și valorifice vocația, ci a încercat, după o lungă perioadă de inactivitate, o altă tonalitate : cea lirică. Însă *Poveste tristă* (1939) și *Pădurea îndrăgostiților* (1946) nu depășesc nivelul melodramelor produse, pretutindeni, în serie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Banala poveste a fetei amăgite, a provincialei sentimentale și naive, cu nostalgia orașului și a luxului, ajunsă pe parchetul unui bar, exploatată de oameni fără scrupule și bolnavă de tuberculoză »[1] nu putea să genereze o lucrare cinematografică de prestigiu; sîntem înclinați deci — pelicula fiind pierdută — să recunoaștem ca întemeiate severele observații critice ale timpului, chiar dacă vom consemna și interesantele precizări făcute în prezent de Cornel Dumitrescu: intenția de a modela cu sensibilitate spațiul, în interioarele autentice și peisajele reale, dorința de a urmări prin intermediul mișcărilor de aparat reacțiile unor interpreți neviciați de obișnuința de a declama pe scenă. Filmul *Poveste tristă* — unde regizor, scenarist, operator de imagine și sunet, decorator și monteur era același Cornel Dumitrescu — avea probabil carențe similare cu cele ale construcției epice propriu-zise, accentuate de lipsa de experiență a realizatorului în acest gen. După opiniile publicate în presă, la premiera filmului, subiectul nu convingea iar dialogul, voit pitoresc, se consuma în fraze lungi, de un gust îndoielnic.

Și următoarea idilă (semnalăm același tur de forță efectuat de cineast: numele său revine pe generic în calitate de coautor al scenariului, de regizor și de operator), *Pădurea îndrăgostiților*, este lipsită de veridicitate. Fiul frizerului, devenit fără nici o dificultate doctor în biologie, se îndrăgostește — fulgerător și cu totul întîmplător! — de fiica doamnei pe care tatăl o coafa (și de asemenea o admira în taină, declamîndu-și filozofard sentimentele în numeroase, foarte numeroase aparteuri). Iubirea dobîndește deci culoarea clasicelor pasiuni melodramatice, renăscute dintr-un știut ori neștiut trecut de tandrețe, coincidențele se aglomerează continuu, iar pe traiectul paralel al destinelor celor tineri și celor maturi se plasează previzibila rezolvare a artificialului conflict. Acțiunea este rarefiată, căci așa-zisele situații grave și trăiri intense rămîn în zona neverosimilului, cu toate că peripețiile sînt comentate și explicate prin replici abundente.

Decorurile filmate pe viu, ca și dezinvoltura interpreților, conferă peliculei o anume acurateță; iar umorul sănătos, pulsînd pe ecran prin existența și graiul unui singur personaj, aduce o undă de prospețime. Un bonom « cetățean turmentat », rătăcit în pădurea îndrăgostiților, recompune, în preajma Bucureștiului, o junglă populată de papuași și de Tarzani (am putea descoperi aici un prim citat cinematogafic !). Prin contrast, restul narațiunii își dezvăluie însă, parcă și mai evident, convenționalismul.

Valoarea fragmentelor hazlii (chiar banalul *happy-end* este contrapunctat de un nostim episod) reliefează din nou talentul de comediograf al cineastului, iar panoramicele de-a lungul lacului Mogoșoaia, « tablourile » cu arbori și flori (secvența, montată dinamic, pare reluată direct din mai vechiul și reușitul său scurt-metraj *Grădinile capitalei*) fac trimiterea către activitatea documentaristului Cornel Dumitrescu. Ținuta profesională, ca și minuția căutărilor expresive impun atenției, în mod deosebit, *Argeșul Voievodal*. Cadrele separate (căci pelicula a rămas neterminată) își păstrează elocvența și poezia; lumina joacă în crengile înfrunzite, se proiectează pe zidurile bisericilor, conturează viu chipurile oamenilor. Rafinata schiță portretistică — filmată din diferite unghiuri — a călugărului ce-și răsfoiește ceaslovul demonstrează puterea de observație și virtuozitatea plastică a autorului. Obiectele și detaliile arhitecturale dobîndesc importanța cuvenită în planurile gîndite de Cornel Dumitrescu, mișcarea aparatului e sigură, compoziția fixează atmosfera locurilor.

Un om a trăit și trăiește pasionat, dar cu simplitate, în cultul celei de-a șaptea arte. Încercările sale cinematografice au pendulat între evocarea umoristică și cea lirică. Reușitele sale se circumscriu însă în limitele celor două genuri aflate la poli extremi ai universului filmic: comedia vizuală și documentarul. Cornel Dumitrescu nu a avut răgazul și forța de a-și contura credo-ul său, de a-și analiza și dezvolta certele calități. Hazardul a guvernat realizările ca și eșecurile sale; lucrările sale neterminate sînt destul de numeroase după cum multe sînt și peliculele care s-au pierdut. Dar dragostea față de film l-a condus pe Cornel Dumitrescu dincolo de stadiul diletantist, l-a făcut să înlăture intuitiv tentația modei ori să depășească vitregia condițiilor de lucru. Și astfel, în patrimoniul viabil al cinematografiei noastre se înscriu nu numai eforturile cineastului, ci și parțialele sale victorii, momentele sale de creație autentică.

IOANA CREANGĂ

[1] Victor Illu, *Un film românesc* în *România literară*, 1939, nr. 34.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EFTIMIE VASILESCU

Destinul nici unui alt cineast n-a urmat mai îndeaproape însuşi destinul cinematografiei româneşti din primele decenii ale secolului. Căci cum poate fi mai bine definit locul pe care îl ocupă Eftimie Vasilescu în contextul istoric al evoluţiei cinematografiei naţionale decît luînd în consideraţie imaginea unui sîrguincios mînuitor al aparatului de filmat care şi-a consacrat 40 de ani din viaţă realizării de filme româneşti (actualităţi, documentare, ficţiune) în calitate de producător, operator sau regizor. Spirit întreprinzător, intuind cu precizie locul pe care trebuie să-l dobîndească cinematograful în viaţa cetăţii, perseverent şi gata oricînd de sacrificii pentru a putea ţine pasul cu evoluţia mijloacelor tehnice, Eftimie Vasilescu rămîne unul din acei cutezători solitari ce aveau să consemneze pentru istorie condiţia dramatică a existenţei cineastului român într-o societate care-i refuza cu obstinaţie atestatul de profesionalitate.

Cine avea să-şi închipuie în acea zi a anului 1895, la 12 septembrie, cînd soţilor Costache şi Petra Vasilescu li se năştea la Buzău cel de-al 4-lea copil, că soarta acestuia avea să fie pecetluită de apariţia, la numai 3 luni distanţă, a invenţiei fraţilor Lumière?

Ajuns în Bucureştiul începutului de secol nu reuşeşte să-şi termine nici 4 clase primare, cînd se vede, brusc, nevoit să-şi cîştige singur existenţa. Ucenic la Metalurgia Horenstein sau vînzător de ziare pe străzile capitalei, cinematograful avea să-i aţină calea la Grădina Sărindar sau pe maidanul Duca, unde funcţiona instalaţia ambulantă a unui anume Oeser şi unde memoria cineastului, încărcată de ani, mai reţine şi azi că ar fi văzut celebra *Sosire a trenului*. Dornic de necunoscut încearcă aventura mării — un an la Şcoala de marinari din Constanţa —, însă microbul filmului îi dă tîrcoale şi se angajează ca ajutor de proiecţionist la cinematograful « Pasalaqua » din Brăila. « Noaptea căram ziarul şi afişele de la gară, iar ziua plecam cu un căruţ cu două roate pe care erau puse pancardele şi fotografiile filmului ce se juca la cinematograf. Opream la colţurile străzilor şi strigam cît mă ţinea gura : 'Astăzi la cinema „Pasalaqua" se prezintă *Amazoana din Texas*'. În acest timp i-am cunoscut pe Ştefan Gheorghiu şi Panait Istrati înainte de plecarea lor în Egipt »[1]. Apoi adolescentul ajunge în Bucureşti, « om la toate fără simbrie » pe platourile lui Leon Popescu — acolo unde s-a filmat *Războiul Independenţei* şi, mai tîrziu, seria de producţii realizată cu trupa Marioarei Voiculescu — trăind din mila artiştilor care dobîndiseră privilegiul nesperat pînă atunci de a-şi înscrie chipul pe o peliculă cinematografică. Dorul de mare îl aduce din nou în preajma vapoarelor, la Brăila, dar şi de data aceasta fără rezultat. Temperament aventurier, va substitui mării, depărtărilor, chemarea noii arte care se născuse odată cu el. Acolo, în oraşul de la Dunăre, Tudor Posmantir, proprietarul unui laborator cinematografic bine utilat, îl angajează pe tînărul de 20 de ani, interesat să deprindă tainele noii meserii pe care o va sluji ulterior cu consecvenţă şi credinţă profesională.

Izbucnirea războiului îl îndepărtează numai temporar de preocupările sale cinematografice. Participă cu regimentul II Vînători la luptele de la Mărăşti, Mărăşeşti, Tg. Ocna, pentru ca în octombrie 1919 să-l găsim transferat la Bucureşti, în subordinea Serviciului Cinematografic al Armatei. Aci, Eftimie Vasilescu debutează efectiv în activitatea de cinematografist : începe să filmeze — *Concurs de ski la Braşov* (1919) care este poate primul subiect realizat de el —, se perfecţionează în munca de developare şi copiere, deprinde meşteşugul realizării de titluri româneşti la filme străine şi acela de operator proiecţionist. Înzestrat cu ambiţie şi putere de muncă, realizează în cadrul Serviciului cinematografic al armatei o serie de filmări cu caracter militar — *Depunerea jurămîntului Şcoalei Militare* sau *Plecarea generalului Berthelot din România* (1919) etc. — sau protocolar — *Deschiderea Parlamentului în 1919*, ori filmările efectuate în 1920 cu ocazia voiajului întreprins de « A.S.R. principele Carol al României în jurul pămîntului », cînd l-a secondat pe Tudor Posmantir în primele etape ale acestui periplu.

Stăpîn acum pe tehnica impresionării şi prelucrării peliculei, tînărul operator înjghebează un laborator propriu pe strada Regală nr. 12 (astăzi Aristide Briand), unde inventivitatea sa tehnică

[1] Eftimie Vasilescu, *Amintiri*, manuscris la Arhiva Naţională de Filme — principală sursă de informaţie pentru perioada începuturilor activităţii cineastului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

va fi puternic stimulată de condiţiile precare în care este obligat să-şi desfăşoare activitatea. « „Marele" laborator se compunea dintr-o scară care cobora în pivniţă. Pivniţa era de 4 × 4 m. Canalizare nu avea. Apa se scurgea într-o groapă ... Cînd totul fusese pus la punct, vine de la uzină şi întrerupe curentul; instalaţia electrică fusese provizorie. Îmi vine în minte primul studio făcut de Méliès: pe roate. Cînd voia să filmeze îl întorcea după soare. Am procedat şi eu astfel: am scos masa cu instalaţia de titluri în curte; am desfiinţat cutia cu cele patru becuri şi am rămas doar cu rama pe care puneam filmul. Şi astfel am început filmările de titluri la soare. Pe măsură ce soarele îşi schimba poziţia, întorceam şi eu masa după lumina soarelui »[2]. Pentru toate operaţiunile executate în acest laborator el folosea un singur aparat pe care-l adaptase pentru filmare (actualităţi şi titluri), copiere şi chiar proiecţie. Simţind nevoia să-şi extindă activitatea şi să şi-o consolideze pe baze mai serioase, el îşi întemeiază curînd un laborator sub auspiciile Casei « Pathé-Frères », unde timp de doi ani surprinde în reportaje cinematografice multe din evenimentele vremii, aspecte cotidiene din viaţa capitalei în măsură să stîrnească interesul reţelei de difuzare a marii societăţi franceze.

Dornic să-şi aibă « afacerea » lui, redeschide un laborator propriu pe care se va strădui din răsputeri să şi-l menţină pînă la Eliberare[3].

Activităţii lui neobosite de cronicar, desfăşurată în condiţii nu totdeauna favorabile — filmarea celor mai importante evenimente fiind deseori terenul unei aprige concurenţe între societăţi sau operatori particulari —, i se datorează cele cîteva documente cinematografice referitoare la mişcarea muncitorească din anii premergători întemeierii P.C.R. *(1 Mai 1920, Înmormîntarea fruntaşului socialist Dobrogeanu Gherea* sau *Procesul comuniştilor)* reţinute în filmografia acestei perioade.

Notorietatea de care începuse să se bucure Eftimie Vasilescu printre cinematografiştii vremii — atît prin iniţiativa şi rîvna cu care se va înscrie în rîndul celor mai activi reporteri cinematografici din epocă cît şi prin calitatea lucrărilor de laborator prestate — explică întrucîtva desele solicitări atît pentru consemnarea pe peliculă a celor mai diverse evenimente cît şi a reclamelor sau comenzilor de tot felul. De la cele mai senzaţionale întîmplări, inserate în paginile ziarelor, la reclame executate pentru magazine din capitală sau din provincie, de la editarea unor filme cu caracter documentar cum ar fi cele consacrate *Mişcării cooperatiste din România* (1924) pînă la *Filmul Iaşilor* (1935), aparatul său de filmat a înregistrat o cronică cuprinzătoare a acestor ani, oferind totodată revelatoare mărturii despre autoritatea pe care cinematograful o dobîndeşte în viaţa publică a ţării. Semnificativ în acest sens ni se pare episodul « *discutării Constituţiei la Cameră* » (1923) cînd prezenţa lui Eftimie Vasilescu şi a aparatului său de filmat a fost utilizată, în chip premeditat, ca mijloc de diversiune politică. « În ziua fixată — scrie Vasilescu în memoriile sale — am fost introdus în loja ziariştilor unde trebuia să filmez la semnalul lui Strunga. Se încep discuţiile. Vociferări, scandal din partea opoziţiei. Strunga face semn să apar şi să filmez. În acelaşi moment însă Strunga strigă: „Cinematograf în Cameră". Scandal şi mai mare. Sînt scos afară de către prefectul Nicoleanu, urcat în maşină şi trimis la prefectură. Aici mai primesc 1 000 de lei şi cu aceeaşi maşină vin acasă. De filmat nu am filmat nimic deoarece totul a fost doar un truc al liberalilor pentru a se vota constituţia »[4].

Contribuţia lui Eftimie Vasilescu la consolidarea cinematografului românesc este legată însă şi de activitatea sa de producător, regizor şi operator al unor filme de ficţiune. Productiv şi prompt — cum am văzut — în realizarea de comenzi şi executarea operaţiunilor de laborator, cu timpul el agoniseşte banii necesari pentru a se lansa într-o întreprindere, desigur modestă, legată de producerea de lung metraje. Handicapat de lipsa unor elemente de instrucţie dar înzestrat cu intuiţia sigură a meseriaşului de calitate care ştie să găsească drumul către valorile autentice, caută colaborarea unor autorităţi profesionale în stare să-i susţină ambiţiile. Sub aceste auspicii debutează colaborarea sa cu actorul Ghiţă Popescu, secretarul Sindicatului actorilor, om de iniţiativă, gata oricînd să susţină interesele filmului românesc. Rodul primei lor colaborări este filmul *Legenda celor două cruci* (1925) — ecranizarea unei nuvele a scriitorului I.C. Vissarion — « o legendă ţărănească »,

[2] *Ibidem.*

[3] Întîi pe Bd. Elisabeta 9, apoi la LUX-FILM, pe Sărindar 2, pe str. Bucovinei şi în cele din urmă pe str. Cobălcescu 31, unde avea să şi locuiască pînă la 24 august 1944 cînd bombardamentele germane distrug o parte din imobil.

[4] Eftimie Vasilescu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cum o definește însuși realizatorul, — țesută în jurul unei triste povești de dragoste petrecute în anul 1815. Precizările și adăugirile operate pe modelul literar denotă grija cineaștilor pentru a asigura o cît mai largă audiență filmului prin sporirea dramatismului psihologic al relațiilor dintre personaje. Într-adevăr, presa vremii a remarcat filmul ca pe un argument promițător în perspectiva unei puternice industrii cinematografice naționale.

Fig. 1. — Cadru din filmul *Legenda celor două cruci* (1925) de Eftimie Vasilescu și Gh. Popescu.

Încurajat de succesul *Legendei*, Vasilescu continuă colaborarea cu Ghiță Popescu, propunîndu-și în anul următor să realizeze — tot sub egida Casei de producție ROMÂNIAFILM — « o reconstituire veridică a războiului din 1916 ». În *Vitejii neamului* — film destinat să comemoreze un deceniu de la intrarea în luptă a României —, o intrigă sentimentală destul de simplă nu constituie decît pretextul pentru introducerea unor filmări autentice din război, preluate din jurnale românești și străine, cu scopul de a oferi spectatorilor o cronică a conflagrației de la mobilizare pînă la armistițiu. Această formulă de prezentare a materialului s-a dovedit eficace de vreme ce presa apreciază că « Domnul Vasilescu s-a străduit să facă un film care să intereseze » și că « totul face inima spectatorului să bată din ce în ce mai puternic ».

Aflat acum în posesia unor certitudini și experiențe edificatoare, Eftimie Vasilescu își propune un răgaz în care realizează două « comedii grotești » de scurtă respirație : ***Vagabonzii de la Cărăbuș*** și *Cioclul sau Napoleon*, — pregătindu-se totodată pentru « asedierea » unei redute greu. de cucerit : ecranizarea dramei lui I.L. Caragiale *Năpasta*. Calitatea prestației actoricești ca și a celei regizorale — aceasta asigurată tot prin colaborarea autorizată cu Ghiță Popescu — ne este confirmată prin spațiul larg acordat în cronici aprecierilor la adresa filmului, scoțînd în evidență fie « maniera exploatării situațiilor și dirijarea actorilor », fie « zgîrcenia imaginilor », fie « momentele de înaltă tragedie » din jocul actorului Ghiță Popescu (Ion) sau « ținuta firească, naturală, subtilitatea » Ecaterinei Nițulescu Șahighian în rolul Ancăi. Dacă ne este totuși dificil să stabilim cu exactitate valoarea artistică a unui film astăzi dispărut — ca și celelalte, dealtfel, realizate de Eftimie Vasilescu în perioada mută — ținînd seama că presa reține totuși ecouri contradictorii, nu rămîne un adevăr greu de demonstrat că *Năpasta* constituie momentul de vîrf, de împlinire a carierei lui Eftimie Vasilescu sub raportul năzuinței sale de a deveni autorul total al filmelor sale. Aspirația sa de a cumula funcții multiple în realizarea filmului nu deriva atît dintr-o necesitate de a se exprima cît mai complex, cît din dorința de a-și consolida independența în sfera producției. În acest sens se poate vorbi despre Eftimie Vasilescu ca despre unul dintre cei mai fecunzi și eficienți regizori-producători ai acestei perioade.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cei din urmă ani ai filmului mut îl găsesc pe Vasilescu angajat într-o activitate susţinută de laborator (girează în această calitate primele încercări pe tărîmul filmului cu actori şi, respectiv, animaţiei, semnate de Aurel Petrescu şi Marin Iorda). Preocupat să-şi asigure întotdeauna prioritatea de difuzare pentru documentele filmate, deseori s-a văzut nevoit să-şi petreacă nopţile prelucrînd de zor materiale filmate în aceeaşi zi. Incendiul survenit în noaptea de 10 mai 1929, cînd lucra la copiile pentru provincie ale « paradei » filmate în dimineaţa aceleiaşi zile, se soldează cu consecinţe nefaste pentru existenţa sa : distrugerea laboratorului şi arsuri grave pe tot corpul.

Fig. 2. — Cadru din filmul *Năpasta* (1927) de Eftimie Vasilescu şi Gh. Popescu, cu actorii Ecaterina Niţulescu-Şahighian (Anca) şi Gheorghe Popescu (Ion).

Recuperarea sa se va produce în condiţiile apariţiei filmului sonor. Refăcut — dar purtînd peste ani amprenta acestui tragic eveniment — Eftimie Vasilescu îşi reorganizează laboratorul achiziţionînd utilaje de la Berlin, Budapesta sau Viena. Însoţind activitatea sa curentă de ştanţare a titlurilor cu aceea de execuţie a unor comenzi, el încearcă să reziste concurenţei tot mai insistente datorate construirii unui laborator modern şi mai bine utilat — CIRO-FILM — sau înfiinţării, în 1936, a Serviciului cinematografic din cadrul Oficiului Naţional de Turism. Cu acest din urmă oficiu — care va activa ulterior sub numele de Oficiul Naţional Cinematografic — Vasilescu va colabora frecvent, fiind la un moment dat angajatul său în funcţia de reporter cinematografic de război.

Pasiunea pentru întreprinderi temerare îl readuce însă pe Eftimie Vasilescu în rîndul producătorilor de filme de ficţiune. Neliniştit şi permanent în căutare de noi « afaceri », îl antrenează pe Victor Ion Popa (ca scenarist) şi pe Marin Iorda (ca regizor), directorul şi—respectiv — regizorul teatrului «Muncă şi lumină », în realizarea unei pelicule de aventuri, *Focuri sub zăpadă* (1941), ale cărei filmări au trebuit însă întrerupte la jumătatea lor. Materialul păstrat în colecţiile Arhivei mărturiseşte preocuparea marcantă a operatorului de a pune în valoare spectaculozitatea peisajelor de iarnă la munte, ca şi acurateţea imaginii, interesul pentru caracterizarea expresivă a personajelor principale. O altă tentativă, rămasă şi ea neterminată, *Cetatea fermecată* (1946), denotă năzuinţele cineastului-producător (în acelaşi timp şi operator al ambelor pelicule) către filmul de « mare » montare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În acest răstimp Vasilescu continuă să lucreze pentru O.N.C., în special în anii războiului, cînd laboratoarele acestui organism fiind dispersate din București, laboratorul său este deseori utilizat pentru prelucrarea și copierea jurnalelor de actualități. Cu timpul, activitatea lui de operator se reduce în favoarea intensificării activității de laborator (printre altele, execută în această perioadă multiple lucrări tehnice pentru ARLUS, C.F.R.). Nu este exclus ca filmarea *Împărțirii titlurilor de împroprietărire a țăranilor* (1945) din Oltenia de către dr. Petru Groza să fi fost ultima luare de imagini realizată de el în perioada cînd se puneau bazele noii cinematografii socialiste.

Departe, inițial, de frămîntările colegilor săi angajați în realizarea primelor producții cinematografice ale erei socialiste — în această perioadă funcționează ca operator sau laborant în cadrul Ministerului Construcțiilor, apoi în cel al Transporturilor —, Eftimie Vasilescu se va integra abia în 1955 într-o activitate profesionistă organizată. Cu numai un an înainte de a fi scos la pensie, statele de salarii ale laboratorului Mogoșoaia rețin numele său în dreptul unei funcții modeste : tehnician. Numai atît, s-ar părea, cît să se poată marca semnificația recunoașterii tîrzii a unei vocații neîntinate de profesionist laborios al artei imaginilor în mișcare, a unui precursor de seamă al cinematografiei naționale socialiste.

Contribuția lui Eftimie Vasilescu la propășirea filmului românesc din prima jumătate a secolului evidențiază elocvent strădania— uneori disperată, dar întotdeauna nobilă și judicios orientată sub raportul promovării valorilor profesionale — a unui meseriaș care a tins permanent să-și adjudece galoanele artei. Strădanie justificată dealtfel, într-o vreme cînd pe toate meridianele lumii cinematograful era în căutarea unui statut profesional sigur, încercînd să medieze interesele industriei cu cele ale artei. Epilogul unei activități ce impune prin consecvență și seriozitate profesională — la peste 80 de ani Eftimie Vasilescu mai putea fi întîlnit pe străzile Bucureștiului ca fotograf ambulant — luminează pentru istorie imaginea unei vocații meșteșugărești ambițioase, convertită prin tenacitate și aplicație în fapte artistice demne să constituie un capitol important al începuturilor cinematografiei naționale.

CORNEL CRISTIAN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CREAȚIA SCENOGRAFICĂ ȘI CONCEPTUL DE «FUNCȚIONALITATE»

de ION CAZABAN

Momentul « reteatralizării » (1955—1961), cu poziția sa polemică antinaturalistă definitorie, nu a fost numai un moment de rememorare, de verificare și aprofundare practică a unor posibilități scenografice ignorate o vreme, ci—față de teatralitatea stilizărilor decorative din anii '44—'47—poartă în sine un plus de experiență artistică, cu determinările ei distincte, manifestă o cultură teatrală sporită și criterii axiologice evoluate, contribuie la apariția și dezbaterea unor concepte orientative dintre care — generat de întrebările asupra funcțiilor decorului în sinteza specifică a spectacolului — cel de « funcționalitate » în primul rînd.

Încă din articolele programatice ale « reteatralizării » se consideră că în aprecierea realizării decorurilor unui spectacol, nici rafinamentul estetic, nici exactitatea lor plastică în raport cu un model real nu sînt decisive sau primordiale, ci atenția trebuie concentrată asupra funcției lor *dramatice*, modului în care este concepută aceasta pentru o anume montare. După cum arăta Liviu Ciulei, într-o formulare simplă și voit generală — spre a putea cuprinde o diversitate de soluții concrete —, funcția dramatică se afirmă pintr-o serie de calități subtile și amenajări vizibile, premeditate, prin care scenografia spectacolului este capabilă « să participe la acțiune, adică la sugerarea scenică a unei acțiuni din viața unor oameni : personajele piesei »[1]. La rîndul ei, critica este receptivă la modificarea de concepție creatoare și, cu promptitudine, « cadrul funcțional acțiunii »[2] devine un deziderat reluat frecvent. Cronicile lui Petru Comarnescu discută aspectul plastic-decorativ atît în relația sa cu lumea piesei, cu necesitățile proprii fiecărei montări, cît și cu realitatea de referință. Analizele și aprecierile sale critice vor exprima conștiința în evoluție a scenografilor noștri, preocupați de convertirea teatrală a expresivității plastice, de motivarea profundă și integrarea tuturor elementelor decorului într-o unitate expresivă spectaculară ; ei « văd textul unei piese desfășurîndu-se în spațiul scenei ca o imagine plină de culoare, forme și linii, de volume arhitecturale și construcții și se străduie de a stabili legătura între aceste elemente, amplasarea și mișcarea lor, ajungînd a le vedea funcțional ca părți constitutive ale unui organism viu »[3]. La ancheta revistei *Le Théâtre dans le monde* Toni Gheorghiu își mărturisește satisfacția pentru că, la o montare a realizat « un cadru plastic de o mare mobilitate, care putea să urmărească îndeaproape acțiunea și să se transforme odată cu aceasta », un decor în care luminile, proiecțiile, culisantele, turnanta aveau o mare importanță, dar era gîndit astfel încît să nu fie o etalare de atracții scenotehnice, ci să constituie « un adjuvant al acțorului »[4]. Apare limpede că unele schițe de decor pentru o proiectată montare *Hamlet* au fost executate de el cu gîndul nu numai la un tablou sau altul, ci la un anumit moment, chiar

[1] Liviu Ciulei, *Teatralizarea picturii de teatru*, în *Teatrul*, 1956, nr. 2, p. 55.
[2] V. Florian Potra, *Neajunsurile monocromiei*, în *Teatrul*, 1956, nr. 1, p. 81.
[3] Petru Comarnescu, *Probleme și perspective ale scenografiei*, în *Arta plastică*, 1960, nr. 5, p. 2.
[4] Apud Eugen Schileru, *Toni Gheorghiu*, în *Arta plastică*, 1965, nr. 2, p. 95.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 127—141, BUCUREȘTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și la o anumită replică : « du-te la mănăstire », « a fi sau a nu fi », «vorbe, vorbe ... ». Scenograful dorește « să participe mai mult la prezentarea piesei, la revelarea sa ideatică » și de aceea caută să fie util expresivității actorului, în acțiunile căruia trăiește ideea. Dealtfel, Toni Gheorghiu consideră că « decorul nu înseamnă nimic prin el însuși »[5] și, în consecință, este firesc ca estetica sa să fie subordonată unui mod specific de concepție : « cea mai frumoasă scenografie este scenografia funcțională (deci deloc artă ajutătoare, ci implicată organic, inseparabilă de tot actul dramatic) »[6]. Reușita în acest domeniu al creației plastice este astfel condiționată și se supune unor criterii distincte ce trebuie cunoscute : « decorul în sine, gol, reprezintă valențe. Sensurile i le acordă prezența umană. Valoare plastică completă va căpăta cu omul în el ⟨...⟩ mișcarea și opririle actorului să reprezinte componente ale lui »[7]. Sînt schițe pentru *Hamlet* în care Toni Gheorghiu a notat poziția, direcția de mișcare și atitudinile actorilor la un moment dat. Se stabilește un raport de « materializare » între mișcarea interioară a personajului și cea exterioară, raport reflectat în compunerea spațiului (urcare și coborîre, treceri pe sub arcade joase, prin coridoare înguste). Și la *Vrăjitoarele din Salem* de A. Miller (Studiul actorului de film « C.I. Nottara », 1956/1957) se remarcaseră dispunerea interpreților și mișcarea lor, gîndite ca atribute ale plasticii spectacolului : « deplasările personajelor pe verticală, pe scări ce coborau spre etajele inferioare, sau urcau spre cele superioare sau spre galerii, au creat imagini scenice pline de noutate »[8]. O serie de idei și puncte de vedere, dezvoltate ulterior în practica majorității scenografilor noștri, le găsim afirmate cu surprinzătoare certitudine și claritate de Toni Gheorghiu. Deosebit de important este interviul dat cu puțin timp înainte de moartea sa, în care, încercînd o definire a scenografiei — pornind de la meditarea unor exigențe de ansamblu ale artei noastre teatrale — ajunge la acea formulare memorabilă, deseori citată și felurit folosită de alții mai tîrziu. Scenografia este, după opinia sa, « regia locului de joc pe care trebuie să se desfășoare, în mod cu totul concordant, regia respectivelor momente dramatice »[9], dependentă deci mai mult de conținutul spiritual al textului dramatic decît de notele descriptive ale autorului. În schimb rezolvarea sa este determinată de concretul viziunii regizorale. Montarea piesei *Hagi Tudose* (Studioul « C.I. Nottara », 1958/1959) voia să evite evocarea pitorească și naturalistă. Pe scena aproape goală, din ce în ce mai goală — spațiu larg de joc — se aflau doar cîteva elemente indicatoare, rezumative, pentru epocă și locuri. Camera avarului Tudose — pe un podium scund — nu cuprindea decît un pat, o ladă și un scaun, între două uși dispuse în diagonală[10]. Toni Gheorghiu va reuși mai mult cu decorul la *Brigada I-a de cavalerie* de Vs. Vișnevski (Studioul « C.I. Nottara », 1959/1960), alcătuit dintr-un practicabil fix cu elemente localizatoare (pentru front : parapetul cu saci de nisip, sîrma ghimpată, reflectorul ce explorează terenul) și simbolice care se modificau (pajura țaristă, puștile soldățești, steagul roșu, semnificînd pe baza unui cod de largă circulație). Denudarea scenei vrea să detașeze simbolurile — încorporări și manifestări ale supratemei sau ale conflictului — în jurul cărora se organizează interpretarea actoricească. Rezolvări concludente pentru concepția sa au fost cele la *Oceanul* de A. Stein, construcție metalică de practicabile pe verticală, deasupra căreia era proiectat cerul de furtună (Teatrul pentru tineret și copii, 1962/1963), sau la *Richard al II-lea* de Shakespeare, care — Toni Gheorghiu murind — au fost transpuse în spectacol de Traian Nițescu (Teatul Mic, 1966/1967), de asemenea un practicabil vast cu cîteva elemente de decor, servind la indicarea și delimitarea locurilor de joc (« un tron, un steag, un sfeșnic schimbă desfășurarea locului de joc. Puterea de sugestie a acestui element-simbol aparține tocmai preciziei de conținut cu care el este adus în scenă de scenograf și regizor »[11]. Pentru *Macbeth* (tragedie montată la Teatrul Național București, 1961/1962) voia să utilizeze un podium — ca de multe ori în ultimele sale decoruri —, de astă dată pentagonal, sub căderea perdelelor înalte de tul, mereu altfel colorate de lumină. Este, în creația sa, încă un « decor activ », în care lumina își schimbă culoarea (albastră, roșie, verde și iar albastră). O mișcare continuă a culorilor dominante « reci » și « calde » însoțesc — ca un cer, ca un anotimp — domnia legii și domnia crimei.

[5] *Tendințe în scenografie*, în *Contemporanul*, 1958, nr.7.

[6] *De vorbă cu ... Toni Gheorghiu și Titi Constantinescu despre scenografie și lumină în spectacol*, în *Teatrul*, 1961, nr. 12, p. 56.

[7] Toni Gheorghiu, *Regie și scenografie*, în *Teatrul*, 1956, nr. 5, p. 57.

[8] Tudor Vianu, « *Vrăjitoarele din Salem* », în *Contemporanul*, 1956, nr. 43.

[9] *De vorbă cu ... Toni Gheorghiu și ...*, p. 54.

[10] Un decor « rezumativ », totuși de atmosferă, realizase Mihai Tofan pentru aceeași piesă (Petroșani, 1957/1958), camera lui Hagi Tudose fiind indicată doar de « un singur perete coșcovit, sprijinit de o bîrnă, proiectat pe cerul întunecat » (cf. *Teatrul*, 1958, nr. 4, p. 54).

[11] Dinu Cernescu, *Scenografia la Teatrul Mic*, în *Contemporanul*, 1967, nr. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tot o scenografie — « regie a locului de joc » este şi cea practicată de Tody Constantinescu la *Ciocîrlia* de Jean Anouilh (Oradea, secţia română, 1957/1958) formată dintr-un podium, cuprins pe părţi de bănci şi scaune de tribunal. Spaţiul gol, destul de mare, totuşi captiv, trebuia să fie elocvent pentru situaţia Ioanei, pentru singurătatea tragică a fetei, prizonieră la discreţia celor ce o judecă (ei interveneau brutal în acel spaţiu care, uneori, devenea spaţiu de rememorare, de actualizare). Decorul la *Hamlet* (Teatrul Naţional Craiova, 1958/1959) criticat după premieră pentru că marca vag locurile de acţiune pe « un fel de promontoriu static şi de culoare albă »[12], a fost mai tîrziu reabilitat, cînd evoluţia artei spectacolului a permis o altă apreciere a aspiraţiilor sale « de funcţionalitate riguros subordonate celor strict plastice »[13].

Preocuparea pentru « funcţionalitate » se accentuează ca urmare a modificărilor preconizate în modul de concepţie şi elaborare a imaginii scenice. Spre începutul anilor '60, constatările de specialitate pe marginea unor montări conduc cu fermitate la :

a) critica superficialităţii unor stilizări eminamente plastice. Este denunţată efectuarea mecanică a stilizării, manierizarea sa în rezolvări scenografice de serie, de un schematism fad, frigid, (pericolul fusese semnalat şi într-o etapă anterioară, în 1946, de Alice Voinescu). De fapt, în multe cazuri stilizarea nu schimba fundamental viziunea ilustrativă, chiar dacă se detaşa de naturalism şi de realism plat.

b) critica elementelor de decor inutile, fie că acestea aparţin stilistic unei reprezentări scenice naturaliste (se insistă acum asupra faptului că ele restrîng şi sufocă spaţiul de joc — observaţie nouă, semnificativă pentru evoluţia spectacologiei noastre), fie că asamblează practicabile, scări, pante etc. în mod gratuit (şi « indiferent faţă de text », sublinia Mihnea Gheorghiu, într-o cronică intitulată edificator în multe privinţe, *Teatrul, o artă a spaţiului*[14]). Uneori se remarca o simbolică stereotipă a practicabilului, folosit cu acelaşi sens pentru *Mielul turbat* sau pentru *Vassa Jeleznova* !

c) critica excesului de metafore vizuale care, în unele spectacole, se dublează, au o existenţă pleonastică, pe scenă fiind perceptibile ambele planuri ale metaforei (astfel, într-o montare de la Constanţa, cu o piesă de W. Saroyan, la « simbolul pînzei de păianjen », se « suprapune prin proiecţie un element concret — gratiile » ; într-un spectacol arădean, cu o piesă cehă, scenograful combină metafore plastice ce aveau acelaşi înţeles).

Împotriva stilizărilor manieriste (în care, se va spune, stilizarea nu-i decît « sterilizare de concret »[15]), ca o soluţie imediată, se preconizează în scenografie o infuzie de autenticitate, în dependenţă — tetralizantă — cu jocul actoricesc. Ceea ce a vrut să fie această infuzie de autenticitate apare din articolul lui Liviu Ciulei, *Pasionantul drum spre realism* : « fascinaţia convenţiei ⟨...⟩ a jucat un rol pozitiv în teatrul românesc, salvîndu-l de la naturalism, platitudine, realism prost înţeles ⟨...⟩. Astăzi, însă, repet : jocul cu convenţia mi se pare că începe să devină un fenomen vechi pentru noi, el ne poate uşor împinge spre un teatral decorativ, amabil şi destul de sărac »[16]. Împreună cu Giulio Tincu realizează interiorul unui restaurant italian aflat pe malul american al Pacificului (*Clipe de viaţă* de W. Saroyan, Teatrul Bulandra, 1964/1965), un decor care, cîteva stagiuni în urmă, ar fi fost suspectat de influenţa naturalismului. Lemnul pereţilor (fără tavan), tabla lucitoare a barului, mesele, scaunele, telefonul, sticlele cu etichete colorate erau « de-acolo » — toate respirau o autenticitate specială, cea cerută de textul dramatic. Totodată, cu permanentă discreţie, configurarea spaţiilor de joc atesta o viziune teatrală. Pentru Ciulei — care doreşte să reflecte în spectacolele sale «situaţia de viaţă », dialectica realităţii sociale — « dacă elementul concret îşi măreşte dimensiunile primind dimensiunile semnificaţiilor, el capătă scară şi viaţă scenică »[17]. La acelaşi teatru, Ciulei şi Tincu vor crea scenografia pentru *D-ale carnavalului* (1966/1967, dar concepţia regizorală şi plastică este mult anterioară), în care totul se dovedeşte gîndit funcţional : de la deschiderea spaţială a fiecărui decor şi podeaua în pantă, la godinul cu burlan lung, frînghia cu rufe din frizeria lui Girimea, culoarea pereţilor, scara de lemn, serpentinele de hîrtie colorată, mesele şi scaunele sărmane, vopsite

[12] Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 3.
[13] Mihai Nadin, *Săptămîna Shakespeare*, în *Contemporanul*, 1966, nr. 19.
[14] *Contemporanul*, 1957, nr. 50.
[15] Lucian Pintilie, *Rosmersholm*, în *Flacăra*, 1968, nr. 21, p. 20. Camil Petrescu susţinuse şi el altădată, fiind director al Teatrului Naţional din Bucureşti, că « stilizare nu înseamnă sterilizare » (*Directive artistice*, 20 martie 1939, în *Documente literare*, Bucureşti, 1979, p. 398).
[16] *Teatrul*, 1965, nr. 1, p. 21.
[17] *Opinii despre rolul dezbaterilor teoretice în viaţa teatrală românească*, în *Lupta de clasă*, 1965, nr. 4, p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

urît, din sala de bal. Similitudini de viziune s-au putut sesiza în montarea aceleiaşi comedii caragialiene (Teatrul Naţional Craiova, 1968/1969), dînd senzaţia unei « lumi fără orizont », fără ieşire, dar pe alt principiu de desfăşurare a decorurilor (Vasile Roman), cu resorturile convenţiei teatrale transparente. « Redescoperirea concretului nu se limitează ⟨...⟩ la veridicitatea senzorială a detaliilor — deşi acestea pot fi deosebit de revelatoare prin raportare la întreg, remarca Andrei Băleanu —, ci înseamnă în primul rînd veridicitatea tabloului de ansamblu al epocii, al societăţii »[18].
Există, în semnificaţia pe care o are concretul scenografic, posibilitatea unei motivări profunde care anulează aparenţa naturalistă.

Prin afirmarea unei viziuni scenografice în care autenticitatea nu mai este efectul iluzionării produse de un decor ilustrativ, ci se vrea suport al semnificaţiilor transmise de spectacol, se explică interesul crescînd pentru valoarea expresivă a obiectelor şi utilizarea, cu scopuri multiple, a unei diversităţi de materiale pe scenă. Se obţin scenografii care precizează un spaţiu social, care sînt «revelatoare pentru un mediu sau pentru o situaţie », care sînt elocvente pentru o lume şi relaţiile ei umane. Se pot aminti, spre exemplu, diferite soluţii de decor — pînă la cele mai recente — pentru *O noapte furtunoasă* (stimulate într-o măsură, dar nu trebuie exagerat, de aceea memorabilă la *D-ale carnavalului*, cu excepţia decorurilor lui C. Piliuţă, din panouri desenate caricatural şi aşezate pe turnantă, Teatrul Naţional Cluj-Napoca, 1966/1967). Casa lui Titircă cuprinde, în decorul Adrianei Leonescu (Brăila, 1968/1969) o adunătură policromă de obiecte ce denotă aviditate şi bunăstare, sesizabil fiind amestecul de rural neorganic şi urban incipient. Tot ca locuinţa unui « orăşean din prima generaţie » o vede Dan Jitianu (Tg. Mureş, 1971/1972), cu preşuri peste tot şi peretare, dar şi cu pian mecanic, de astă dată însă, în final, cînd pereţii de hîrtie sînt sparţi (de nuntaşi ameţiţi), ambianţa îşi dezvăluie valenţe metaforice. Gh. Matei dispune pe scenă (Turda, 1972/1973), o construcţie amplă, etajată, înfăţişînd în secţiune casa Jupînului, cu toate compartimentele sale, în care mobilierul şi obiectele sînt ale epocii şi caracterizează gustul locatarilor. O aglomerare înăbuşitoare de obiecte într-un interior bine ferecat, înconjurat de schele parcurse de mahalagii veseli, imaginează Eva Györffy (Arad, 1973/1974).

Această exemplificare este, desigur, minimă şi unilaterală, dar chiar aşa fiind se poate constata că utilizarea obiectelor şi materialelor nu a însemnat o căutare strictă, monocordă a autenticităţii imaginii scenice, ci s-a integrat în viziuni spectaculare distincte, a generat o multitudine de aspecte stilitice, a revelat posibilităţi conotative ale concretului[19]. Tensiunea dramatică a piesei lui A. Miller *Incident la Vichy* (Teatrul Mic, 1965/1966) se insinuează în decorul Adrianei Leonescu, al cărui spaţiu strîmt, de aşteptare încordată — anticamera la comisarul francez colaboraţionist — este încă micşorat de zeci de lăzi şi colete masate acolo, purtînd pe ele inscripţii care — printr-un crîncen contrast — evocă lumea largă : Rio de Janeiro, New York, Roma etc., inscripţii cu o semnificaţie ambiguă de implicare şi participare sau, dimpotrivă, de indiferenţă distantă faţă de destinul tragic anonim. Alte montări cu piese de A. Miller (*Amintirea a două dimineţi de luni*, 1967/1968 ; *Preţul*, 1968/1969, Teatrul Mic) vădeau aceeaşi atenţie pentru obiecte. Prin materialitatea lor inertă, marcau monotonia existenţei cenuşii cotidiene sau, pe o idee asemănătoare, subliniau raportul dintre ambianţa vetustă, înăbuşitoare şi impulsul vital al interpreţilor. Cu acest prilej scenografia lui Şt. Hablinski demonstra o înţelegere şi o adaptare profundă la o viaţă dramatică şi la o modalitate de spectacol care nu-i permiteau grafia spirituală şi exuberanţa culorilor din alte creaţii (ca *D-ale carnavalului*, Ploieşti, 1961/1962 şi, mai ales, din cele pentru teatrul de păpuşi[20]). Un univers dramatic compune pe verticală şi în adîncimea scenei Lucu Andreescu, pentru *Orfeu în infern* de Tennessee Williams (Teatrul Tineretului Piatra Neamţ 1963/1964), eteroclit în amănuntele concrete, dar unitar în senzaţia vidului de viaţă, o lumină de fund de iaz stătut învăluind obiectele amestecate, suspendate, părînd scufundate.

[18] În *Teatrul modern la răscruce?*, Bucureşti, 1969, p. 19.
[19] Într-o anterioară scenografie stilizată, mobilierul, obiectele, fie că aveau o prezenţă discordantă, observată critic de cronicari, fie că erau, la rîndul lor, « prelucrate » în armonie cu ansamblul plastic ori apăreau prin imaginea lor (în siluete, pe panouri), interpretate schematic, decorativ, redimensionate intenţionat, cum sînt tratate grafic caricatural de Szatmary Agnes obiectele aparţinînd personajelor negative din *Mielul turbat* de A. Baranga (Teatrul maghiar Satu-Mare, 1958/1959) sau cele « două uriaşe cizme prusace care se pleoştesc treptat dedesubtul unei imense căşti de oţel » cu care Doris Jurgea încadra *Peripeţiile bravului soldat Svejk*, dramatizare de J. Grosu, Teatrul Naţional Iaşi, 1961/1962 (cf. Mira Iosif, în *Teatrul*, 1962, nr. 1, p. 54).
[20] V. cronica lui B.T. Ripeanu în *Teatrul*, 1968, nr. 3, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prin selecţia materialelor, uneori prin inventivitatea preparării lor, se urmăreşte realizarea unui climat emoţional învăluitor sau percutant. Lemnul brut — unul din cele mai folosite materiale —, ţesăturile rustice, papura apar în decorul Olgăi Muţiu la spectacolul popular cu comedia fantastică *Dracul uitat* de Jan Drda (Teatrul Regional Bucureşti, 1963/1964). De reţinut este justificarea lor, dată de regizorul Dinu Cernescu : « toate acestea pentru a crea o îmbinare cît mai perfectă între autenticitate şi stilizare ». Însăşi această ambiţie de sinteză pune în lumină preocupări şi tendinţe artistice efervescente la un moment dat. Experimentarea lor poate duce, uneori, la soluţii ce par neunitare stilistic, dacă pe primul plan nu ar trece semnificaţia finală a unor alăturări considerate compozite, incongruente chiar. Ca în decorul aceleiaşi Olga Muţiu pentru *Vlaicu Vodă* de A. Davila (Braşov, 1965/1966) în care se întîlneau blănile de oaie, pînza de sac, grinzile de lemn afumat, metalul, cerga acoperind un practicabil de mari dimensiuni, cu proiecţiile unor elemente de civilizaţie medievală [21]. Montarea piesei istorice sau a cărei acţiune se petrece într-un trecut legendar provoacă folosirea — din ce în ce mai previzibil — a anumitor materiale. Decorurile lui Vladimir Popov se construiesc din metal şi lemn (*Macbeth*, Oradea, secţia română, 1966/1967), din tablă arsă, scînduri neşlefuite, pînză de sac (*Tristan şi Isolda* de Jean de Beer, Piatra Neamţ, 1966/1967), pentru efectul lor emoţional, confirmînd « valoarea concretului, a senzorialului în expresia teatrală » despre care vorbea pe atunci, ca despre o descoperire importantă, Liviu Ciulei[22]. Metalul poate fi material preferat de Biro I. Geza pentru reflexele sale tulburătoare sub razele reflectoarelor (*Prometeu* de V. Eftimiu, Teatrul maghiar Sf. Gheorghe, 1967/1968) sau pentru a inspira, prin cenuşiul său rece, starea psihică dorită la spectator (*Manevrele* de Deak Tamaş, Oradea, secţia maghiară, 1969/1970). Între materiale şi obiecte se obţin: acorduri discrete, conexiuni metaforice (ca între trunchiurile masive, majestuoase de copaci şi lemnul brut, frumos dantelat al tronului şi scaunelor sfatului de boieri din scenografia Hristofeniei Cazacu la *Luceafărul* de Delavrancea, Teatrul Naţional Iaşi, 1967/1968), confruntări revelatoare, incisive (mobilierul desuet, burghez, plasat de Virgil Miloia în arcul înalt de metal, deteriorat şi ros de rugină, la *Casa care a fugit pe uşă* de Petru Vintilă, Reşiţa, 1972/1973).

Acele aglomerări de mobilier şi obiecte — soluţie de decor deseori întîlnită — nu interesează oricînd pentru autenticitatea lor, nici pentru uimitoarele desperechieri şi amplasări în spaţiul scenic. Vladimir Popov dispune în plantaţia spectacolului *Somnoroasa aventură* de Teodor Mazilu (Teatrul de Comedie, 1964/1965) mobilier amestecat, de o grandoare ridicolă, rame de tablouri, tot felul de obiecte inutile, într-o adunătură vetustă şi prăfuită, atingînd absurdul. Ceea ce interesează în această scenografie hiperbolică a decrepitudinii şi setei de înavuţire, este ironia acidă, permanentă (cu antecedent menţionabil în decorul făcut de Al. Olian, H. Popescu şi V. Miloia pentru nunta din *Ploşniţa* de Maiakovski, Teatrul de Stat Timişoara, 1957/1958). Alteori, frapează supradimensionarea mobilierului, cu consecinţe asupra mişcării şi acţiunilor scenice ale interpreţilor : în viziunea Emiliei Jivanov (*Micii burghezi* de Gorki, Teatrul Naţional Timişoara, 1973/1974), scaunele, dulapul, faţa de masă (ca un giulgiu) ori samovarul iau proporţii copleşitoare, terifiante fac dificilă întrebuinţarea lor, se împotrivesc parcă celor care le posedă, îi domină acum şi îi acapează. Astfel este pus sub lupă (tragi-comică) un mod de viaţă alienat, dezumanizant.

★

La un examen istoric, cristalizarea conceptului de « funcţionalitate » şi asimilarea lui practică — fireşte, cu accentuări preferenţiale — de către scenografii noştri, nu pot fi desprinse de :

— conceperea scenografiei ca « regie a locului de joc » ;

— critica « reteatralizării » ;

— preocuparea generalizată, multiformă, pentru expresivitatea teatrală a obiectelor concrete şi a materialelor.

[21] Acest decor va fi apărat cu o remarcabilă intuiţie de Mira Iosif, care apreciază modul de rezolvare ca perfect justificat : « pornind, credem, de la o particularitate a textului ⟨...⟩ : expresiva împerechere a arhaismelor cu neologismele. Stilizat, cadrul scenografic nu e atemporal ; climatul istoric al dramei e prezent printr-o subtilă topire a unor elemente proprii fondului românesc naţional, într-o viziune artistică modernă, sintetică », v. *Teatrul*, 1966, nr. 1, p. 62.

[22] Liviu Ciulei, *op. cit.*, p. 43.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prefaţa lui Eugen Schileru la catalogul expoziţiei republicane de scenografie din 1962 se face ecoul modificărilor de gîndire şi optică profesională, într-o frază care ar fi nedumerit, probabil, altădată : « dar nu numărul de obiecte, de amănunte instaurează naturalismul, ci inexpresivitatea, lipsa de grai, depersonalizarea, incapacitatea de a închega atmosfera, de a sugera tensiuni dramatice, de a transmite sentimente şi idei. Şi, de asemenea, stilizarea poate fi licită sau nu după cum reuşeşte sau nu să condenseze emoţii sau semnificaţii ». « Esenţializarea » nu mai este apanajul unei metode regizorale şi al unui procedeu scenografic, al unui anumit tip de convenţie scenică, ci dimpotrivă, se poate obţine într-o varietate. « Esenţializarea » se afirmă totodată din materialitatea şi spiritualitatea spectacolului, în coeziunea procesului de conştiinţă pe care-l determină actul teatral de comunicare.

Preocuparea pentru « funcţionalitate » este consecinţa, pe plan profesional, atît a îmbogăţirii repertoriului montat, cît şi a diversificării viziunilor spectaculare, conturînd personalităţi regizorale puternice. Această preocupare se impune în practica scenografiei noastre şi în dezbaterile specializate, ca o dovadă a necesităţii resimţite profund — cum se mărturiseşte adesea — de a participa efectiv şi de a aduce propria contribuţie la rezolvarea problemelor de creaţie ce apar acum. În modul în care este definită şi argumentată, « funcţionalitatea » se poate sesiza o nuanţare a înţelegerii sale, la un creator sau altul, determinată de formaţia şi opţiunile sale artistice sau de viziunea fiecărei montări, dar întotdeauna cu aceeaşi finalitate : integrarea complexă a scenografiei în sinteza spectacolului. Într-o fază iniţială de clarificare, pentru Al. Brătăşanu conceptul decurge din exigenţele muncii de echipă care este pregătirea unui spectacol, din interdependenţa contribuţiilor artistice ale tuturor celor ce-l realizează. Iar în ce priveşte atribuţiile sale, « un decor poate să aibă un rol funcţional, să indice cum se circulă pe scenă. În al doilea rînd, decorul este un mijloc de a sublinia ideile piesei — ceea ce trebuie stabilit cu regizorul » [23]. Plecînd de la existenţa primordială a textului dramatic, de la cerinţele specifice ale montării şi, dintre ele, îndeosebi, ale interpretării actoriceşti pe care se fundează, de la capacitatea referenţială a spectacolului realist, cunoscînd toate acestea, cronicarii rezumă « funcţia multiplă » a scenografiei : « de a crea mediul ambiant — social, istoric — atmosfera psihologică a acţiunii şi unitatea scenică între actori şi spaţiul înconjurător » [24], formulare lapidară, dar cuprinzătoare, încercînd parcă o mediere între mai multe tendinţe manifeste în teatrul nostru. La începutul anului 1962 — cînd preocuparea luase o deosebită amploare — semnificativă se arată dezbaterea dedicată unităţii artistice a spectacolului (găzduită în revista *Contemporanul)*, în cursul căreia termenul de « funcţionalitate » revine ca o exigenţă importantă în sprijinul problemei discutate. Se distingea, atunci, o « funcţionalitate » pragmatică, dictată strict de nevoile montării unei anumite acţiuni dramatice (cerute de aspectul evenimentelor, numărul de tablouri) în anumite condiţii scenotehnice. Dar ei i se adaugă « o a doua funcţionalitate, aceea a evidenţierii ideii în spectacol » (care, deşi şocantă, poate fi o nouă idee a piesei), revelată fie « pe plan metaforic concret » (cum se consideră că procedează Mihai Tofan), fie « printr-o metaforă sugerată poetic » (ca la Tody Constantinescu [25]). Se remarcă tatonarea unui alt nivel de abordare a creaţiei scenografice, ţinînd seama critic de nivelul cîştigat prin cultivarea decorului sugestiv.

Traian Niţescu înţelege realizarea unui decor ca un « act plastic » cu o funcţie dramatică (« vizavi de cerinţele textului, de concepţia regizorului »). Prin el se asigură, în desfăşurarea spectacolului, « cadrul acţiunii », « postamentul necesar conflictului » şi, odată cu deznodămîntul, « imaginea de final » [26] — angrenîndu-se deci, cu posibilităţi specifice, în reflectarea unei evoluţii dramatice (ceea ce poate să izbutească uneori, doar parţial). Astfel, pentru *Rachieriţa* de Ion Luca (Arad, 1966—1967), hanul era indicat la început prin cîteva elemente arhitecturale (bolta şi un sistem de grinzi) care lăsau apoi spaţiul larg deschis unui joc actoricesc « de semnificaţii », spre a reveni la sfîrşit. Făcînd cîteva precizări asupra modului său de lucru — cu numeroase preocupări şi, prin urmare, cu inevitabile interferenţe —, Paul Bortnovschi observa nu numai deosebirile, dar şi asemănările dintre « funcţionalitatea » arhitecturii şi cea pretinsă scenografiei. În ambele se poate vorbi de « organizări de spaţii cu destinaţie determinată, reprezentarea, reeditarea interpretată a unor funcţiuni fizice

[23] *Tendinţe în scenografie*, în *Contemporanul*, 1958, nr. 7.
[24] Dumitru Solomon, « *Cînd scapătă luna* », în *Gazeta literară*, 20 octombrie, 1960.
[25] Valeriu Moisescu, *Unitatea de concepţie în spectacolul contemporan*, în *Contemporanul*, 1962, nr. 1.
[26] V. Amza Săceanu, *Faţa văzută şi nevăzută a teatrului*, Bucureşti, 1974, p. 182.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din viaţă, satisfacerea unor necesităţi de mişcare în spaţiul dat etc.» [27]. Observaţia sa este valabilă într-o multitudine de aplicaţii şi aspecte scenografice. Ca atunci cînd, pe scenă este prezentată o casă în secţiune, iar acţiunile sînt repartizate contrapunctic de regizor, sînt separate semnificativ la etaj şi parter; sau, cînd spaţiul scenic este împărţit printr-un planşeu orizontal în părţi inegale, cu o utilizare simbolică; sau, cînd o construcţie labirintică de metal nu numai susţine, dar este echivalent vizual al contorsiunilor dramatice. Ne-am referit aici la cîteva rezolvări meritorii ale Doinei Popa Almăşan (Teatrul Naţional Timişoara, *Egor Bulîciov şi alţii* de M. Gorki, 1964/1965; *Aceşti îngeri trişti* de D.R. Popescu, 1969/1970; *Ordinul* de F. Hochwälder, 1974/1975). « Esenţializarea » spaţială a peisajului natural şi citadin al Veneţiei a dus şi la dispozitivul pe mai multe nivele, cu o accentuată linie ondulatorie, datorat lui Vasile Jurje, pentru *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni (Piatra Neamţ, 1975/1976), teren propice înlănţuirii numeroaselor gaguri, deci stimulator al imaginaţiei comice. Un decor de o concepţie similară celui realizat de Adriana Leonescu pentru *Vicleniile lui Scapin* (Teatrul Mic, 1971/1972), ca un dispozitiv care cu denivelările, pantele, treptele şi trapele sale influenţează mişcarea personajelor, devine « comic » prin acţiunea scenică. Iar similitudinea nu-i deloc întîmplătoare, fiind vorba de două montări ale aceluiaşi regizor, Iulian Vişa.

În comparaţie cu trecutul, « s-a cucerit o calitate superioară a funcţionalităţii, în sensul că decorul intră în relaţie cu piesa interpretînd-o, constituindu-şi propriile sale metafore plastice, arhitectonice, cromatice, volumetrice, uneori realizate cu ajutorul luminii » [28]. Acum, platformele de lemn brut propuse de Maria Bodor pentru reprezentarea unei drame ibseniene (*Rosmersholm*, Sibiu, secţia română, 1967/1968) nu mai sînt justificate doar de dorinţa evadării din spectacolul tradiţional « de cameră », ci vor să stabilească un spaţiu de o senzorialitate acută, în consens cu violenţa senzorială, mult elaborată, a interpretării. Într-o asemenea montare de o materialitate agresivă (dar alimentată de puţine surse), metaforele vizuale capătă o evidenţă de altă natură, încorporează şi dezvoltă semnificaţii (pentru care există premise de ordin psihologic şi cultural în modul de receptare al publicului), luminează — ele, în semiobscuritatea menţinută — « realităţi spirituale », dramatice, decantate de conjunctural. Aceste metafore au propria lor elocinţă, inserate fiind în imaginea scenică (trunchiul de copac răsucit, cu o prezenţă permanentă; ceasul oprit, indicînd stagnarea şi, de aceea, obsesia timpului) sînt obiecte (o lumînare, o frînghie) care prin utilizarea lor vor constitui elemente inseparabile ale unor acţiuni metaforice, de obicei pentru a puncta revelator dialogul ori situaţia personajelor. Manevrarea elementelor de decor realizează modificarea locurilor de joc, deschiderea sau obturarea lor, schimbările de perspectivă, la care se adaugă corectivele de vizibilitate aduse de lumină. Astfel, procedeele de spaţializare ale Emiliei Jivanov (*Fundaţia* de A.B. Vallejo, Teatrul Naţional Timişoara, 1976/1977) pot deveni un comentariu mereu implicat, asociativ, uneori metaforic, al contrastului — denunţat pînă la urmă — dintre trăirea subiectivă şi condiţiile obiective de existenţă ale eroilor dramei.

Tot un contrast, între ordinea impusă de civilizaţia burgheză, cu ipocrizia ei, şi febra instinctelor, sesizează apelînd însă la efectul cromatic, decorul lui Lucu Andreescu pentru *Patima roşie* de M. Sorbul (Teatrul Naţional Bucureşti, 1965/1966): simetria plantaţiei este cuprinsă într-un circular roşu, simbol al blocării instinctuale, unde culoarea dominatoare nu descinde facil din titlul piesei, ci convine viziunii regizorale. Preocuparea pentru valorile emoţionale şi simbolice ale dominantei cromatice apare la George Doroşenco cu atît mai subliniat cînd se manifestă în montări succesive (*Valentin şi Valentina* de M. Roscin, 1972/1973; *Dona Rosita* de Lorca, 1973/1974. Teatrul Naţional Iaşi; *Intrigă şi iubire* de Schiller, aceeaşi stagiune, Bacău). Culoarea lui Doroşenco din aceste spectacole este albul — în primul, un alb echivalent luminos al calităţii morale a caracterelor dramatice; în al doilea, un alb la fel de copleşitor, sărbătoresc, fastuos, la început, dar ale cărui străluciri se şterg treptat, se degradează în sclipiri minerale, translucide, inerte, ascuţind sentimentul vidului şi al devitalizării; în al treilea, albul parţial, dar pregnant, al circularului, un alb al purităţii aspiraţiilor şi idealului, un alb-ecran pe care se detaşează, contrastant, şi se califică personajele şi faptele lor ... Simbolica utilizării culorilor se păstrează, se codifică, de la un scenograf la altul. Ceea ce se obţine prin delimitări spaţiale va fi totodată marcat cromatic de Adriana Leonescu în decorul său la *Tra-*

[27] *Arhitectură, scenografie, teatru*, în *Teatrul*, 1965, nr. 9, p. 76—77.

[28] Valentin Silvestru, *Scenografia tinerilor, azi*, în *Arta plastică*, 1963, nr. 2, p. 94—95.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gedia fecioarei de Beaumont şi Flechter (Sibiu, secţia română, 1972/1973), împărţit în „zona albă" (o platformă depăşind rampa, spre public) loc al comportamentului raţional şi al „minciunilor convenţionale » şi « zona roşie » (aflată în spaţiul scenei), loc incandescent, de dezvăluire a personajelor gata de orice ticăloşie pentru a-şi îndeplini dorinţele nepotolite, fără măsuri. Albul se întîlneşte cu negrul într-un alt spectacol sibian, *Don Juan sau Dragostea pentru geometrie* de Max Frisch (secţia germană, 1973/1974), Erwin Kutler se rezumă numai la aceste două culori pentru a exprima « opziţia polară a termenilor, dihotomia manicheistă a oricărui absolutism, lipsa de culoare (deci de viaţă) a universului ideilor abstracte, decorativismul ca mod de existenţă estetic ». Totuşi în ultimul tablou viaţa se infiltrează subtil, semnalată de pătrunderea altor culori, roşul şi galbenul, în imaginea scenică [29].

Pentru regizorul Crin Teodorescu, « funcţional » este acel element scenografic capabil de a deveni *semn*, de a semnaliza un înţeles, de a încorpora (sau a uni) unui *material* o *idee* [30], într-un spectacol care trebuie conceput sau analizat ca o structură ale cărei « elemente componente se asamblează potrivit unei *finalităţi*, realizînd o anumită formă — *configuraţia* — şi asigurînd o anumită dinamică — funcţionalitatea » [31]. Sînt dezvoltări teoretice din perspectiva propriei experienţe scenice şi a studiilor totdeauna temeinice care au însoţit-o. Acum, funcţionalitatea semantică este propusă atenţiei nu numai pentru aportul şi participarea elementului scenografic la constituirea imaginii scenice, dar şi la desăvîrşirea actului teatral de comunicare, cu o structură integratoare, în care se află şi publicul. În consecinţă, trebuie menţionată o accepţie, de un deosebit interes, a conceptului : « funcţionalitatea, nu în sensul comun că orice obiect trebuie să aibă o valoare de întrebuinţare, ci ⟨...⟩ printr-o analogie, poate forţată, cu economia politică, în sensul că el trebuie să aibă pe scenă o „valoare de schimb", o valoare afectivă, să poată constitui măsura convertibilă a unor idei şi sentimente » [32]. Numeroase sînt reuşitele scenografilor noştri care, prin viziunea lor, atestă această « valoare de schimb » la nivelul propriilor soluţii expresive, iar exemplele de pînă acum, ca şi alte multe posibile, sînt dovadă. După cum există cazuri numeroase în care decorul nu intenţionează decît să favorizeze « schimbul » la nivelul interpretării actoriceşti, decisivă pentru finalitatea compoziţiei spectacolului, fără a se limita, astfel, la o funcţionalitate pragmatică.

Din amplasarea variată a unui număr fix de elemente arhitectonice « de epocă » se deduce schimbarea locurilor dramatice şi aria fiecăruia, iar cele cîteva piese de mobilier îşi clarifică rostul printr-o întrebuinţare multiplă ca, de pildă, la Mihai Tofan (*Viforul*, Teatrul « Delavrancea », 1965/1966). Dincolo de atitudinea sa antimuzeistică evidentă (adîncită în colaboarea ulterioară cu Teatrul Naţional Craiova, 1966/1967) şi cu toată existenţa fundalului pictat, primordială va fi nu stimularea imaginaţiei cu ajutorul unei scenografii eliptice, pentru receptarea avidă a unei viziuni. Primordială este adecvarea decorului la o modalitate de spectacol — deci de angrenare a publicului —, de astă dată una de dezbatere politică. Folosirea unui număr redus de elemente decorative poate avea ca scop, odată cu polivalenţa lor semantică, să confere fluiditate şi « vizualitate » unitară montării, permiţînd racorduri — tensionate emoţional — între tablouri (Ştefan Hablinski, *Petru Rareş*, de H. Loyinescu, Tg. Mureş, 1967/1968). Alteori, elementul scenografic este imaginat ca o aluzie directă la modalitatea teatrală adoptată : amploarea orchestrată a spectacolului, ca un « oratoriu », se asociază cu prezenţa verticală, strălucitoare a tuburilor de orgă, sugerate în decor (L. Paulovics, *Tragedia omului* de I. Madach, Oradea, secţia maghiară, 1974/1975). Participarea imaginativă a publicului — pe care « reteatralizarea » voia să o provoace — este temperată de constatarea lucidă a tehnicii convenţiei teatrale. Nici sugestivitatea luminilor (trimiţînd la o imagine precisă din realitate), nici mobilierul şi obiectele care indică avar, nu atenuează existenţa ca atare, descoperită, a ansamblului de podiumuri şi trepte, dînd posibilitatea prin poziţii, dimensiuni, înălţimi, unei reprezentări subliniate a secvenţelor dramatice şi corelărilor în sensul dezbaterii etice dorite (Vasile Buz, *Simple coincidenţe* de Paul Everac, Teatrul Naţional Craiova, 1965/1966).

Un merit al etapei este de a fi înţeles şi impus « valoarea de schimb » a soluţiei scenografice de diferite grade de materialitate şi sub diferite aspecte stilistice. O bucătărie obişnuită, cu mobilierul

[29] V. cronica Ilenei Popovici, în *Teatrul*, 1974, nr. 4, p. 44.
[30] Crin Teodorescu, *Arta de a privi un spectacol*, în *Contemporanul*, 1967, nr. 39.
[31] Idem, *Crezul artistic al colectivului teatral*, în *Scînteia*, 15 august 1968.
[32] Andrei Băleanu, *Teatrul modern la răscruce?*, Bucureşti, 1969, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cunoscut, necesar, cu obiectele ei de lemn şi metal, cu pereţii pătaţi de aburi zilnici (dintr-o altă realizare a scenografului craiovean, *Domnişoara Iulia* de Strindberg, 1966/1967), nu mai este respinsă automat ca naturalistă, dimpotrivă, însăşi această impresie de naturalism poate fi cea mai nimerită şi « funcţiona » eficient. La fel se poate vorbi despre camera de subsol, claustrată, fără ferestre (din *Emigranţii* de S. Mrozek, în scenografia Tatianei Manolescu-Uleu, Oradea, secţia română, 1977/1978). Acel spaţiu, prin care trec ţevile de alimentare şi scurgere ale clădirii, este elocvent şi pînă la urmă înfiorător nu atît ca mizerie şi promiscuitate — paturile desfundate, masa şi scaunele de pripas, robinetul stricat, nici n-ar mai trebui menţionate —, ci pentru că prin el se caracterizează existenţa unor indivizi nu numai « la fund » (ca în Gorki), dar izolată, ignorată, exclusă de societate. Ceea ce ar fi fost numit, probabil, decor de « atmosferă psihologică », în care pereţii înalţi şi umbrele grele împrejmuie, secţionează, apasă un spaţiu vast, vulnerabil prin însăşi întinderea sa de cîmp deschis, ameninţat parcă din colţuri obscure, este privit ca o materializare scenografică semnificativă pentru situaţia eroilor ce se înfruntă şi pentru concluzia unui spectacol conceput politic (V. Penişoară-Stegaru, *Don Carlos* de Schiller, Teatrul Naţional Craiova, 1976/1977). Proiecţiile sînt mai rar introduse ca metafore introspective şi punctări de lirism luminos; ele se inserează şi-şi află locul ca imagini-probe, ca memento vizual, în dinamica demonstrativă a spectacolului documentar (bine folosit într-un decor simultan, tot de V. Penişoară-Stegaru pentru *Referendumul popular* ... de G.F. Vene şi R. Pallavicini, pe aceeaşi scenă, 1976/1977). Tratarea decorului într-o culoare dominantă nu este oricînd considerată drept căutarea unui « echivalent cromatic », ci se poate discerne senzorialitatea voită a procedeului, ca albul dominant din cele două montări memorabile ale piesei *Piticul din grădina de vară* de D.R. Popescu (1973/1974), în fond, o culoare cu două rezonanţe distincte prin imaginile pe care le trezeşte, dense în concretul realităţii sau în « strania alcătuire »: « un alb sudic, balcanic, năclăit de arşiţă » (Romulus Peneş, Tg. Mureş) şi un alb « de cenuşă ⟨...⟩ paloare funerară, dezolantă » [33] (Toth Laszlo, Teatrul Maghiar Cluj-Napoca).

Critica unor procedee ale « teatralizării » decorului intervenise, la timpul potrivit, nu ca negarea lor, ci ca o amendare necesară, ca o critică a exceselor apărute: a excesului decorativ, ca şi a excesului de epurare, pînă la dispariţie, a valorilor plastice, a excesului de stilizare (ce se transformase într-o operaţie în sine, executată superficial, pierzînd, sub pretextul « esenţializării », orice legătură cu caracterul piesei şi acţiunea ei), ca şi a excesului de metafore vizuale (uneori transpuneri mecanice ale celor literare). Din punctul de vedere larg, fără restricţii preconcepute, al lui Eugen Schileru, un procedeu scenografic este doar adecvat sau nu pentru concepţia şi condiţiile de elaborare ale unei anumite montări, iar alte criterii ar fi dăunătoare. Aceste observaţii critice şi consideraţii de principiu anunţau exigenţele unei gîndiri „funcţionale", lucide, în scenografia noastră. Sugestivitatea decorului, compus din cîteva elemente arhitectonice sau de mobilier, utilizarea dominantei cromatice sau a proiecţiilor, denudarea scenei şi organizarea unor suprafeţe de joc la diverse nivele sînt abordate din alte unghiuri şi cu alte finalităţi, îşi modifică înţelesul anterior în contextul unor noi probleme de creaţie, apar angrenate în realizarea unor viziuni şi modalităţi de spectacol care le conferă noi receptări şi semnificaţii. S-ar spune că o veritabilă şi complexă existenţă funcţională a scenografiei în spectacol se verifică într-un dublu sens, prin avantajele reciproce. În ultimii ani, ţinînd seama, desigur, de reuşitele scenografiei noastre, foarte diferite ca orientare stilistică, Liviu Ciulei indică o funcţie principală, cea mai evidentă, a decorului: « aceea de a crea spaţiul material al universului spectacolului », iar celelalte se impun de la caz la caz, pe măsura desăvîrşirii faptului teatral, generînd astfel o varietate de aspecte funcţionale: « un decor precizează istoric şi social lumea scenei. Alteori, poate contribui senzorial la obţinerea unei stări anume necesare fie interpreţilor, fie publicului. Un decor poate limita atenţia publicului la un cadru voit sau poate avea rolul declanşator al imaginaţiei publicului care va completa universul scenic, cu forţa lui de închipuire, cu experienţa lui » [34].

Odată apreciate mutaţiile conceptuale şi diversitatea scenografiei noastre dintr-o ultimă perioadă, nu trebuie omise dezvoltările şi aplicaţiile adecvate ale posibilităţilor unor procedee spe-

[33] V. cronica Mirei Iosif, în *Teatrul*, 1974, nr. 6, p. 56.

[34] V. Amza Săceanu, *op. cit.*, p. 162, 163—164.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cifice introduse (sau numai reintroduse și amplificate) în momentul « reteatralizării », prin perenitatea lor explicîndu-se chiar o evoluție artistică cu numeroase determinante și moduri de manifestare. Folosirea practicabilelor pe care locurile acțiunii sînt indicate succesiv de o recuzită reprezentativă sau prin panouri figurative de fundal (cum aflăm, printre alții, la Sever Frențiu, *Pentru alții proastă, pentru ea deșteaptă* de Lope de Vega, 1966/1967 ; *Vlaicu Vodă*, de A. Davila 1968/1969 ; *Viteazul* de Paul Anghel, Arad 1969—1970 ; *Doi pe cal, unul pe măgar* de O. Danek, Brașov 1972/1973 ; ori la L. Paulovics, *Mandragora* de Machiavelli, *Ștafeta nevăzută* de P. Everac, Satu Mare 1964/1965) nu este nici mai mult nici mai puțin decît perpetuarea deliberată a unui procedeu scenografic care, desigur nu aparține unui moment de teatru, ci istoriei sale. Acesta își poate găsi mai departe rostul în schimbarea rapidă a tablourilor, dar și mai adînc în montări care mențin ficțiunea dramatică « la vedere », într-o cursivitate cvasiexpozitivă, într-o receptare lucidă și totodată care reliefează dinamismul interior sau exterior al interpretării actoricești. Elemente arhitectonice sugestive (care trădează însă imediat confecția), tăbliițe indicatoare (numind locurile), elemente cu identitate proteică, după cum sînt tratate de interpreți, și altele destinate unor acțiuni fizice, practicabile colorate, embleme și insemne, pot alcătui totuși un decor unitar, de un accentuat simț compozițional (Maria Bodor, *Hans Sachs, poetul cizmar* de E. Groh, Sibiu, secția germană, 1965/1966) care, înainte de orice evocă peste secole, în contemporaneitate, o modalitate de spectacol popular.

La unii scenografi, decorul de « viziune » care stilizează și cultivă metafora vizuală este continuarea consecventă a unor preocupări remarcate de la începutul carierei lor. Ca la Mihai Tofan, în creația căruia această direcție este predominantă *(Oameni și șoareci* de J. Steinbeck, 1964/1965 ; *Nunta însîngerată* de Lorca, 1965/1966 ; *Apus de Soare*, 1973/1974, Teatrul Național București). Decorul său la *Othello* (Teatrul Național Craiova, 1964/1965) este mai cu seamă edificator pentru obținerea unor imagini scenice aerate și esențializate : acele simple panouri glisante nu pot fi înțelese, nici prețuite în funcționalitatea lor fără luminile care le « pictau » ; rolul lor era de a prinde lumina colorată, de a o delimita în spațiu. Lumina cu metamorfozele ei cromatice — azur celest sau albastru marin, întuneric nocturn sau simbolic (însoțind monologurile lui Iago) albeața murdară, tulbure a zidurilor în zori — devenea comentariu dramatic [35]. Desdemona era ucisă pe un pat alb — ridicat ca un podium, sugerînd sacrificiul — apoi acoperită de un imens văl alb, între pereți înroșiți de flacăra torței, într-o ambianță de alb și purpură.

Verificate în practica diferitelor montări, procedeele și soluțiile de decor circulă, capătă o largă adeziune și o anume stabilitate, decantează și afirmă concepte specifice (« esențializare », « spațializare », « vizualizare »), conduc la concluzii durabile, dar și la formulări inevitabile, cel puțin o vreme.

La aprofundarea problemelor unei practici teatrale de neobișnuită amplitudine, ducînd la dezbaterea și reconsiderarea unor concepte fundamentale sau la definirea altora, au contribuit hotărîtor cu exemplul stimulativ al propriilor realizări și al unei gîndiri profesionale în continuă căutare și clarificare numeroși scenografi remarcați din etape precedente, precum și alții care au debutat și s-au afirmat acum.

Majoritatea decorurilor lui Liviu Ciulei nu pot fi despărțite de tendința dominantă a activității sale regizorale, manifestă în acea « metodă a asociațiilor multiple ». Aplicată montărilor din ultimul timp, ea este consecința maturizării unor frămîntări creatoare îndelungi, concentrate asupra calității generalizatoare a spectacolului și posibilității sale artistice, intrinseci, de « actualizare ». În fond, scenografia lui Liviu Ciulei este a unui regizor care își calculează unghiul și modalitatea concretă de abordare a receptivității publicului în scopul propus, implicată în concepția spectacolului, chiar și atunci cînd anumite decoruri par fără legătură cu meditațiile și eforturile sale consecvent orientate, cînd servesc altor regizori *(Puricele în ureche* de G. Feydeau, *Escu* ... de Tudor Mușatescu). Ceea ce le-ar caracteriza într-un tot evolutiv de categorică personalitate ar fi materialitatea lor intens

[35] A fost una din colaborările de prestigiu ale lui Vadim Levinski, hotărîtoare pentru desăvîrșirea spectacolului — după cum fără sensibilitatea « ochiului » și priceperea maestrului de lumini, Titi Constantinescu, de la Teatrul Mic, decorurile lui Toni Gheorghiu, Adriana Leonescu ș.a. n-ar fi cunoscut, de atîtea ori, o impecabilă materializare scenică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« culturalizată » : complex senzoriale, decorurile acestea își demonstrează inspirația culturală, uneori expusă în declarațiile prealabile ale autorului lor. Ele pretind publicului receptarea pe aceeași lungime de undă și prelucrarea imaginativă. Decorurile lui Ciulei, după ce fuseseră gîndite ca necesare în stabilirea unei relații active de sugerare/imaginare între spectacol și public (cînd « partea » trimite la întreg și-l transcende chiar), urmăresc provocarea unui proces de conștiință, nu atît așezat pe documente, fortificat, dar circumscris documentar (cum procedează alți scenografi), cît, într-o altă înțelegere, conectat la o amplă rețea culturală și dinamizat astfel spre « asociații, paralele, concluzii » [36].

Pentru montarea piesei lui Shakespeare, *Iulius Cesar* (Teatrul « Bulandra », 1967—1968), actul dramatic se dezvoltă vizual prin conjugarea a două elemente de bază : tribuna și puntea care, trecînd rampa, străbătea sala, printre spectatori — ambele adecvate pentru dezbaterea politică voită. În aceeași stagiune, dispozitivul construit este utilizat, cu cîteva modificări și la *Macbeth*, în scopul dobîndirii unei imagini teatrale unificatoare, în care referințe temporal și geografic depărtate să capete coeziune ideologică, după cum declara Ciulei, preocupat de « sinteza unei serii de momente înrudite » și de « a comunica o întreagă experiență istorico-politică acumulată de umanitate în secolul XX » [37]. Într-un mod sau altul, scenografia lui Ciulei este, mai evident ca oricare, una a *deschiderii* actului scenic și a *contactului* său cu publicul. Dacă circularul delimita și unele obiecte aproximau locurile piesei *Leonce și Lena* (Teatrul « Bulandra », 1969—1970), în schimb organizarea inițială a spațiului scenografic era destinată nu numai unei introduceri actoricești « la Büchner », ci mai precis acțiunii de reprezentare din care va rezulta spectacolul. De la metafora vizuală integrată în decorul « teatralizat », se ajunge (în bună măsură, cu reușite citabile, datorită și lui Ciulei) la o viziune metaforică integratoare, la o « spațializare » de vastă cuprindere — în primul rînd, culturală, spirituală — a metaforei scenografice, capabilă să articuleze componentele actului teatral. O asemene reușită este scenografia pentru drama istorică *Viteazul* de Paul Anghel (Satu Mare, secția română, 1969/1970), unde, în balansul, mișcarea și pozițiile celor 12 cumpene — elemente figurative de inspirație autohtonă — contează mai puțin calitatea lor sugestivă, cît diagrama conotațiilor obținute în raport cu situația (politică, umană) a eroului. Decorul la *O scrisoare pierdută* (Teatrul « Bulandra », 1971/1972) a fost privit ca un edificiu simbolic bogat în referințe, aluzii, sugestii de ordin social, caracterizînd gustul eteroclit și strident al unei clase, încît se putea spune despre acel chioșc de fanfară, cadru permanent al întîmplărilor, în interior ca și în exterior, că « funcționează ca un calificativ » [38]. Scena, centrală, realizată de Ciulei în sala de la Grădina Icoanei, este corolarul de maximă importanță al unor preocupări teatrale statornice. Spațiul de joc devine spațiu de contact spectacol-public, mai întîi la *Puterea și adevărul* de Titus Popovici (1972—/1973). Amplasarea și simultaneitatea elementelor de decor favorizează conexiuni în timp și spațiu, derularea faptelor și confruntările concludente determină interpretarea lor atît de către actori, cît și de public — astfel, ceea ce ar fi fost doar încă o modalitate de punere în scenă, această suprafață centrală de joc va apărea ca o posibilitate eficace, optimă, pentru mulți, de « punere în conștiință ».

Un alt scenograf, creatorul unor soluții de decor de mare diversitate, apte să se plieze și să fie utile unor viziuni spectaculare variate, este Paul Bortnovschi, preocupat să asigure totdeauna perspectiva generalizatoare a montării, cu mijloace « lapidare », fără a eluda însă concretul particular, ci făcîndu-l să comunice mai mult decît de obicei, surprinzînd acum prin valoarea ce i se conferă pe scenă. Așa cum mărturisea într-un interviu, arta sa este firesc să depășească indicațiile imediate ale textului dramatic, desigur nu oricum, ci numai pentru « valorificarea sensurilor largi și totodată ⟨...⟩ caracterizarea cît mai precisă a mediului » [39]. Cînd compune « atmosfera » rusă de sfîrșit de secol din *Copiii soarelui* de Gorki (Teatrul « Bulandra », 1961/1962),un singur element arhitectonic este capabil să dea coeziune detaliilor de interior burghez. Aspectul și asamblarea lor contribuie la dezvăluirea în profunzime a personajelor, realizează contraste ironice față de declarațiile

[36] V. interviul dat de Liviu Ciulei, în Amza Săceanu, *op. cit.*, p. 164.

[37] Liviu Ciulei, *Bilanțul unei stagiuni*, în *Contemporanul*, 1968, nr. 25.

[38] Paul Cornel Chitic, *Note despre limbajul scenografic. « O scrisoare pierdută » în concepția lui Liviu Ciulei*, în *Arta plastică*, 1972, nr. 11 O concepție distinctă arată decorul lui Vasile Buz din montarea craioveană a acestei comedii (1973/1974) axat pe contrastul revelator dintre spațiul scenografic vast, abundent concretizat, și acțiunea scenică sugerînd intimitatea tuturor în abjecție. Totuși, ideea « fripturismului », materializată de Ciulei în masa cu mititei din final, nu rămîne fără ecou : adunarea electorală este mutată într-un restaurant și dezvoltată satiric cu mijloace proprii locului.

[39] Angela Ioan, *De vorbă cu ... Paul Bortnovschi*, în *Teatrul*, 1962, nr. 3, p. 52.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lor, le « distanţează » şi le clarifică pentru public, fără a exclude nuanţarea atmosferei, uneori superficial poetică, alteori cu « o notă de dezolare » uşor sentimentală şi melodramatică, potrivită cu evoluţia spectacolului. Scenografia participă constant, sub diverse forme, la desfăşurarea momentelor acţiunii (verbale, fizice); lui Bortnovschi îi displace fixitatea inerentă a decorului simbolic, dat de la început pînă la sfîrşit fără variaţie tonală, fără alte implicări revelatoare, cu riscul de « a fi pleonastic şi stagnant faţă de dinamica ideilor scenice » [40].

Mobilitatea elementelor de decor pentru *Vizita bătrînei doamne* de Dürrenmatt (Braşov, 1962/1963) nu era doar « de efect » — cum s-a opinat — , nu rezolva numai atractiv schimbarea locurilor dramatice, ci depindea de viziunea regizorală a degringoladei colective şi disoluţiei morale, o viziune cu accente satirice, angrenînd obiecte hîrbuite de tot felul, mobilier învechit şi stricat, printre care stăruiau ridicol însemne, anunţuri, firme ale vieţii prospere şi ordonate de odinioară. Fără a desconsidera posibilităţile scenei italiene pentru vremea noastră, Bortnovschi, vorbeşte deseori despre includerea acestei scene tradiţionale într-un « teatru variabil », polivalent, care să nu împiedice ideile scenografului şi să se preteze la soluţii multiple. « Decorul exploziv », cum îl numea singur, la *Poveste de iarnă* de Shakespeare (Teatrul Regional Bucureşti, 1963/1964), exprimă această dorinţă : un mecanism scenografic ingenios — inspirat de convenţii teatrale mereu viabile — fusese « mascat » sub aparenţa unui dulap-cutie (« dulap - palat-altar », precizează P. C. Chitic), îşi desfăcea uşile-panouri cu imagini în spaţiul scenic, îl compartimenta, îl invada, îl supunea pentru a fi ceea ce voia reprezentarea uneori simultană, în mai multe locuri, a acţiunii dramatice. În *Regele moare* de Eugen Ionescu (Teatrul Naţional, Bucureşti, 1965/1966), colajul de imagini, grandios, covîrşind existenţa concretă a personajelor, era vizibil pe un fundal foşnitor de hîrtie mototolită, deteriorată, se intenţiona de asemenea, prin figurare, o « redimensionare » iluzorie, dar semnificativă a scenei utilizate, pentru a da « senzaţia spaţiului infinit, generat de profuziunea imaginilor fotografice şi de libertatea organizării lor » [41]. O modificare a condiţiilor de montare, datorate construcţiei teatrului, se înregistrează printr-un efort colectiv în care Bortnovschi este prezent, la montarea piesei *Nu sînt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu (Teatrul « Bulandra », 1965/1966). Decorul este conceput pentru o scenă de astă dată în mijlocul publicului. Spaţiul fizic şi spaţiul figurat (proiecţii pe ecrane suspendate) se interferează, se corelează, se prelungesc în sugestie, într-un spectacol poetic şi lucid deopotrivă. Obiectele şi recuzita — prin alegerea şi execuţia lor — susţineau umorul şi sensul metaforic, subliniat, al acţiunii fizice. Într-un spectacol următor, *Livada cu vişini* de Cehov (Teatrul « Bulandra » 1966/1967), prezenţa mobilierului şi a obiectelor este ambianţă, capabilă de transfigurarea afectivă, de percepere subiectivă, fiind permanent limpede strînsa legătură cu personajele care o privesc şi o resimt astfel. Preferînd expresia laconică, eliptică, uneori, metaforică altădată, Bortnovshi îşi gîndeşte decorurile axate pe evoluţia emoţională a acţiunii dramatice, pentru care caută echivalenţe spaţiale, dinamice, plastice, sondează profund, atent chiar şi la « fluiditatea introspecţiilor ». Drumul creaţiei sale a dus progresiv la scenografia *de stare*, o scenografie cu posibilităţi şi soluţii numeroase, în care rigoarea concepţiei spaţiale are un rol determinant, în scopul « creării scenice a unor structuri de stări, a unor sisteme de stări » [42]. Decorul monumental pentru *Moartea lui Danton* de G. Büchner (Teatrul « Bulandra », 1966/1967), cu complexitatea construcţiei sale, funcţional în toate componentele şi manevrările, constituia un conglomerat scenic de imagini evocatoare, de sugestii emoţionale. Dotată cu un proscenium, această platformă trapezoidală, înclinată şi rulată pe turnantă, acest dispozitiv din lemn şi plăci de metal lucitor (care cad perpendicular, sugerînd ghilotina), cu mai multe nivele de joc, este o tentativă de scenografie care articulează şi suportă dezvoltarea unei succesiuni şi simultaneităţii de stări, nu numai de locuri. Bortnovschi îşi mărturiseşte preocuparea pentru decorul de stare, cu prilejul montării celeilalte drame despre revoluţia franceză, *Danton* de Camil Petrescu, în condiţiile scenei mari din noua sală a Teatrului Naţional din capitală (1974/1975). Altfel conceput decît acel decor « exploziv », realizat anterior, se poate urmări totuşi traiectoria care a dus la această montare, în condiţii cu totul deosebite, şi a justificat « intenţia unei *implozii-explozii* a solului scenic prin sublinierea profunzimilor platoului, prin alternări cu spaţii reduse, prin pulsaţii pe verticală » [43]. Bortnovschi meditează la « valoarea spaţiului ca element

[40] Mira Iosif, *Cu Paul Bortnovschi despre : variabilitatea spaţiului scenic, decorul ca stare, design şi psihotropism*, în *Teatrul*, 1977, nr. 8, p. 39.

[41] *Ibidem.*

[42] *Ibidem.*

[43] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

activ în determinarea stării », la zonele cu destinaţie distinctă în comunicarea cu publicul, foloseşte precumpănitor acelaşi material ca în spectacolul Büchner, metalul, cu efect optic şi sonor, plăcile de metal cu alunecări de ghilotină, pentru a rezulta « o stare dramatică, o tulburare emoţională » adecvată şi investeşte « cu sensuri dramatice schimburile de decor ›... ‹ nu numai un « enchaîné" dramatic, ci şi efecte de montaj »[44]. Scenograf-arhitect, din exemplele date sau din altele *(Din jale se-ntrupează Electra* de O'Neill, 1965/1966 ; *Despot Vodă*, 1966/1967, Teatrul Naţional Iaşi), Bortnovschi se arată continuu preocupat de relaţia dinamică dintre spaţiul scenic şi cel scenografic, constituit sau în constituire (prin apariţii şi modificări ale elementelor, intrări şi ieşiri de obiecte în cîmpul vizual), relaţie subtilă şi semnificativă în acord cu climatul dorit spectacolului.

Decorurile Elenei Pătrăşcanu-Veakis îşi păstrează ţinuta profesională remarcabilă, sugestivitatea plastică şi, adesea, inventivitatea consolidată prin cultură, în prelucrarea specifică a surselor iconografice de inspiraţie ori în transpunerea vizuală a exigenţelor de stil ale textului. Spaţiul este delimitat şi distribuit unor acţiuni cu caracter distinct, cu ajutorul unor elemente decorative care indică locurile şi o anumită dispoziţie stilistică a spectacolului *(Cymbeline* de Shakespeare, Sibiu, secţia română, 1964/1965). Laconismul scenografic, care refuză muzeismul pedant dar exterior, este rezolvat într-o compoziţie dovedind propria sa coerenţă semnificativă, pretinzînd o « citire » adecvată. O compoziţie definită în linii lapidare, susţinută prin culoarea pregnantă, evocatoare, uneori culoare de fond, ca într-o frescă, viziune subliniată şi de prezenţa machetei de biserică, totul părînd că se desprinde şi capătă viaţă dintr-o filă de străvechi manuscris (*Io Mircea Voievod* de Dan Tărchilă, Teatrul « Matei Millo », Timişoara, 1966/1967). Elementele figurative şi obiectele pot fi cvasiemblematice, lăsînd larg spaţiul scenei în care « construiesc » cuvintele interpreţilor *(Bătrînele şi marea* de I. Ritsos, Teatrul Mic, 1966/1967). În faţa unui repertoriu variat, procedeele la care apelează Elena Pătrăşcanu-Veakis demonstrează aplicaţia multiplă şi ingeniozitatea scenografiei, venind cu truvaiuri apreciate, utile atmosferei psihologice *(Hedda Gabler* de Ibsen, Brăila, 1965/1966), impresiei de stil *(Îmblînzirea scorpiei* de Shakespeare, 1974/1975), crescendo-ului dramatic *(Marele soldat* de Dan Tărchilă, 1976/1977, Teatrul Naţional Bucureşti). Compoziţia plastică asociază, permite convergenţa semnificativă a tuturor impresiilor difuze, fulgerante, existente cu necesitate, dînd o vitalitate afectivă specială decorurilor sale. Spaţiul de joc închis ferm, definitiv, în arc de cerc şi expus într-o perspectivă uşor ascendentă, cu pantă *(Dansul morţii* de A. Strindberg, Teatrul « Bulandra », 1968/ /1969), determină o receptare tensionată, în care se includ sugestiile date de materiale şi lumină. În piesele originale, de actualitate, acolo unde ar fi aşteptată o scenografie « reconstitutivă », de imagine recognoscibilă, viziunea nu e absentă. Ea este atestată atît printr-o anumită tonalitate (care nu derivă doar din culoare, din « picturalitatea » luminilor), cît şi prin scenicitate, adică prin raccourci-ul specific (marcat uneori scenotehnic), revelator de semnificaţii, în care plasează personajele, mobilierul, obiectele *(Camera de alături* de Paul Everac, 1969/1970 ; *Pisica în noaptea Anului Nou* de D. R. Popescu, 1970/1971, Teatrul Naţional Bucureşti).

Pînă cînd regizorul Crin Teodorescu o va califica drept scenografie « semantică » şi o va folosi pentru exemplificarea punctului său de vedere despre funcţionalitate, creaţia lui Tody Constantinescu înregistrează un moment de răscruce, un decor « de frontieră », cel la *Doi pe un balansoar* de W. Gibson (Teatrul Mic, 1964/1965), în care decorativismul atingea, în concepţia sa, o rezolvare-limită. Spaţiul figurat (fundalul grafic, aproape de desen tehnic — cu zgîrie-nori într-o perspectivă ciudată, priviţi din adîncuri — care se ridica la început şi se prăbuşea în finalul spectacolului) şi spaţiul fizic (practicabil cu mobilier strict necesar acţiunii) se semnificau reciproc şi se complineau într-o imagine simbolică a singurătăţii şi alienării umane în societatea capitalistă. În colaborările următoare cu Teatrul Mic, *Jocul ielelor* de Camil Petrescu (1965/1966), care a servit de argument principal lui Crin Teodorescu), *Baltagul* după M. Sadoveanu (1967/1968), mobilier, obiecte (în prima) sau elemente figurative de peisaj (în a doua) se oferă privirii în spaţiul scenic, raportate la personaje, la mişcarea lor (uneori însoţindu-le euritmic). Ele sînt angrenate şi servesc în acţiuni fizice cărora le descoperă calităţi spirituale, au o motivare metaforică (oglinzile/portrete ca « oglinzile » conştiinţei, din *Jocul ielelor)*, sînt utilizate (în acea ritualizare scenică a naraţiei sadoveniene), devin prezenţe inseparabile de sensul întregului spectacol. Este o implicare profundă, pe mai multe planuri de semnificaţie,

[44] Paul Bortnovschi, *O experienţă în valorificarea spaţiului scenic*, *Teatrul*, 1975, nr. 2, p. 14, 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca în decorul la *Măsură pentru măsură* de Shakespeare (Arad, 1970/1971), care se folosește de pereții autentici ai scenei (acum vopsiți anume) și de fosa orchestrei. Totuși extinderea și culoarea nu-l fac nici grandios, nici fastuos, universul spectacolului este elaborat «la vedere », « indicat » cu simplitate, parcimonios chiar. Spațiul vast dobîndit este împărțit în zone și nivele, cu destinație precisă, iar eroii se arată și se manifestă prelungit, persistent, captați în acest adînc cîmp vizual, din care scapă cu dificultate. Concepția scenografică a unui alt spectacol, *Trei surori* (Satu Mare, secția română, 1974/1975) își afla sursa într-o replică a piesei despre « fantomele » trecutului și prezentul « vorbăreț » al personajelor lui Cehov : pe scenă, dispuse în potcoave radiale, sînt numeroase scaune, fotolii, un balansoar, în culori veștede, iar în fund, aproape acoperit, de ele, pianul. Decorurile lui Tody Constantinescu esențializează existențe dramatice.

Surprinzătoare la început au fost modalitățile prin care decorurile lui Ion Popescu-Udrește și-au marcat prezența activă în desfășurarea unui spectacol sau altul. Trăsătură comună este conceperea lor ca o continuă participare la elaborarea imaginii scenice considerate ca un proces dinamic revelator, al cărui element nodal, productiv, efervescent va fi mereu actorul. Este o scenografie orientată către o percutantă vizualizare, dar a cărei funcție nu poate fi evaluată integral decît în interdependența sa — studiată pînă la detaliu — cu interpretarea actorilor și obiectivele stilistice și ideologice ale acesteia, numai în raport cu o imagine actoricească — trebuie specificat — de factură regizorală. Ca o primă calitate, această scenografie este una revelatorie (în cel mai propriu și concret înțeles), îndeobște prin soluții dinamice, șocante. La *Arden din Kent* (Piatra Neamț, 1965/1966) nu numai extinderea prosceniumului sau înălțarea unei platforme centrale, dar senzorialitatea scenografiei se arată indispensabilă stilului de joc, exteriorizării sălbatice a instinctelor. Materialul este constitutiv unei viziuni metaforice, de inspirație populară, în *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel (Teatrul Național București, 1970/1971) : lemn brut și bolovani neclintiți, peste care brazii coboară, în tremurul flăcărilor, aducînd cu ei imaginea dintotdeauna a « codrului frate ». O metaforă amplificată vizual fusese decorul la *Capul de rățoi* de G. Ciprian (Teatrul de Comedie, 1965/1966), unde, pe fundalul plat, tratat geometric în alb-negru, singurul volum care se detașează și umple spațiul este coroana suspendată a pomului, rotundul ei perfect, ca o mică planetă verde, loc de retragere și izolare, dar și colivie a celor patru personaje rebele. Spre metafora spațială evoluează și concepția scenografică la *Trei surori* de Cehov (Teatrul de Comedie, 1975/1976), cu variante, de la aceea de atmosferă înăbușitoare, la comentar al acțiunilor verbale și fizice. Într-un labirit al pereților de lemn și numeroaselor uși, personajele se irosesc în discuții și mișcări sterile, ca într-un țarc, pentru ca în final, cînd dispariția pereților aduce la vedere grădina casei, mestecenii să apară niște « osificări vegetale ». De-a lungul unei activități de peste două decenii, Ion Popescu-Udrește a dovedit un interes special pentru cinetica decorului. Elementele mobile intră în acțiune, iau parte la ea și i se includ. Balconul-leagăn, boschetele ce se deplasau în *Umbra* de E. Șvarț (Teatrul de Comedie, 1962/1963) se raportau sugestiv la caracterul personajelor, al locului sau al situației dramatice, ținînd mereu evidentă convenția teatrală. Glisarea unor elemente figurative — provenite din miniaturile medievale — indică locurile de joc în *Troilus și Cresida* de Shakespeare (Teatrul de Comedie, 1964/1965) ; totodată se stabilea o anumită corespondență, eficientă, între « mașinăria » scenografică și « mașinațiile » venale ale intrigii, într-un tot semnificativ. Ceea ce în cinematografie este un trucaj de fabricare a « uriașilor » din basmele ecranizate, devenea pe scenă un procedeu excelent de ridiculizare a grandoarei mincinoase a eroilor belicoși. Elementele mobile au un rol deosebit în acțiunea scenică : ele participă la dezvoltarea și stilizarea imaginii actoricești, la transformarea calității sale optice, la impunerea unghiului de vedere, la producerea unei imagini suplimentare, conotative, generalizatoare de tile. În *Nepotul lui Rameau* de Diderot (Teatrul Bulandra, 1967/1968) șirul de oglinzi articulate, intermitent mișcătoare față de cuplul pe care-l reflectă, multiplică infinit imaginea unui moment de excepțională densitate, iar dilatarea spațiului coincide tulburător cu aceea, convențională, a timpului în desfășurarea spectacolului. Pentru denunțarea în comic sau în tragic a aparențelor de comportament și a închipuirii personajelor din *Vilegiatura* de Goldoni (Constanța, 1968/1969) sînt utilizate diferențiat planurile scenei și jocul de umbre (pe un panou mobil) întreaga reprezentație fiind polarizată între aproape-departe, tangibil-intangibil, adevăr-părere. În *Plicul* de L. Rebreanu (Teatrul de Comedie, 1976/1977), actorii cu cîteva elemente de decor localizatoare se află pe platforme lunecînd înainte și înapoi, în ritmuri diferite, procedeu ce amintește din nou de traveling-urile unui studio cinematografic. Configurările obținute cu aceste platforme mobile, « reac-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţiile » lor la contact sînt corelate cu tablourile dramatice, cu comportamentul personajelor şi accentuează — ludic, dar cu atît mai incisiv — foiala fără sens moral a lumii înfăţişate.

Ar merita comentate de asemenea realizările de o deosebită importanţă ale altor creatori : Adriana Leonescu, de o uimitoare varietate a procedeelor şi modalităţilor scenografice (de la decorul pieselor de dezbatere ale lui Dorel Dorian, la « decorul în mişcare » pentru *Marele Romulus* de Dürrenmatt, de la decorul de lumini şi proiecţii pentru *Nu sînt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, la cel de obiecte şi recuzită pentru *Tango* de Mrozek sau la decorul de semne şi metafore pentru *Matca* de M. Sorescu) ; Sanda Muşatescu (*Meşterul Manole* de Lucian Blaga, *Absenţa* de I. Naghiu) ; Mircea Matcaboji (*Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, *Avram Iancu* de Pavel Bellu, *Floriile unui geambaş* de Süto Andras), Vladimir Popov (*Macbeth* de Shakespeare, *Harap Alb* după Ion Creangă), atraşi de decorul cinetic ; T. Th. Ciupe, Mihai Mădescu şi concretizarea spaţială a viziunii regizorale (primul cu *Jocul dragostei şi al întîmplării* de Marivaux, *Woyzeck* de G. Büchner, *Maria şi copiii ei* de O. Dragun ; celălalt cu *Peer Gynt* de Ibsen, *Viziuni flamande* de Ghelderode, *Celestina* de Rojas) ; Dan Jitianu şi « spaţializarea » situaţiei dramatice (*Rosmersholm* şi *Hedda Gabler* de Ibsen, *Lungul drum* ... de O'Neill, *Răceala* de M. Sorescu). După cum ar trebui menţionate ultimele promoţii de scenografi, dintre care s-au remarcat mai ales Vittorio Holtier, Octavian Dibrov, Smaranda Creţoiu, Doina Spiţeru, Andrei Both, Petru Voichescu, prin realizări de certă calitate profesională, dovedind preocuparea pentru relaţia dintre «spaţiul de emisie » şi « spaţiul de receptare » al spectacolului, interesul pentru climatul său emoţional, emanat de obiecte-semne, cu aspect şi în combinaţii uneori stranii, incitante, atenţia dată valorificării metaforei regizorale.

Conceptul de « funcţionalitate », cu variile sale accepţii şi implicaţii, se impune în practica scenografiei româneşti contemporane ca un concept caracterizînd o gîndire creatoare activă, care infirmă ideile preconcepute şi nu acceptă soluţii rutiniere.

LA CRÉATION DU SCÉNOGRAPHE ET SES FONCTIONS SPÉCIFIQUES

RÉSUMÉ

L'article étudie l'un des concepts fondamentaux de la scénographie roumaine contemporaine, reflétant la conscience de ses fonctions spécifiques, telles qu'elles s'étaient cristallisées lors des débats professionnels qui ont succédé au moment décisif de la « rethéâtralisation » (1955—1961), telles qu'elles se sont fertilement affirmées dans la pratique et la critique du spectacle, avec leurs différentes implications et acceptions (fonction dramatique, pragmatique, sémantique, etc.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRACTICI MUZICALE ÎN CEREMONIALUL DOMNESC ŞI ÎN VIAŢA PUBLICĂ A ORAŞELOR, OGLINDITE ÎN CRONICILE ROMÂNEŞTI

de ELENA ZOTTOVICEANU

Cercetarea fenomenelor muzicale din epoca medievală şi premodernă beneficiază doar parţial de o moştenire muzicală propriu-zisă, de documente specifice (notaţii, partituri, lucrări teoretice) şi trebuie să se hrănească şi din surse extramuzicale, din ştiri sporadice şi laconice, deseori incerte, răspîndite în izvoare foarte diferite, de la documentul de cancelarie, imaginea pictată pe peretele bisericii, pînă la literatura populară la relatările călătorilor străini. Este o muncă de reconstituire migăloasă, asemeni aceleia a arheologului care dintr-un ciob reînvie un univers. Fără îndoială aceste izvoare sînt cunoscute şi au făcut obiectul unor cercetări aprofundate din unghiul altor discipline ca istoria literară, socială sau economică, lingvistica etc. În acest context muzicologia a făcut încă destul de puţin.

T. T. Burada a descoperit primul aceste surse pentru istoria muzicii, extrăgînd, ca şi C. Bobulescu, unele informaţii, de organologie îndeosebi; George Breazul — al cărui domeniu predilect a fost medievistica muzicală — a pătruns mai adînc în această literatură, lăsînd să se întrevadă bogăţia ei şi deschizînd astfel drumul spre un domeniu necunoscut; el a fost continuat în ultimii ani de Gh. Ciobanu, Petre Brâncuşi, Vasile Tomescu, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, Tiberiu Alexandru, care au extins mult graniţele atinse de predecesori.

În centrul atenţiei cercetătorului aplecat asupra tainelor acestei epoci ce nu se lasă uşor descifrată trebuie să stea, credem, acolo unde lipsesc documentele muzicale propriu-zise, în primul rînd izvoarele narative ale istoriei medievale româneşti şi, dintre acestea, cronicile interne care acoperă un interval de aproximativ trei secole (din secolul al XV-lea pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea). Din cele circa 350 de cronici interne muntene, moldovene şi transilvănene nu au fost exploatate — din punct de vedere muzicologic — decît aproximativ 20%, şi aceasta sporadic, în scopul argumentării unor teze, ilustrării unor idei şi nu ca o valorificare « à fond », în toată complexitatea datelor lor.

Într-o situaţie similară se află şi alte tipuri de izvoare: scrierile parenetice, literatura de ceremonial, operele geografice, istorice, erminiile etc. Paradoxal, mai mult valorificate au fost izvoarele externe dintre care relatările călătorilor străini au întîietate. Tentante prin opulenţa de date ce oferă, uneori şi prin pitorescul povestirii, ele cer însă a fi supuse unei analize critice şi coroborate şi cu alte mărturii contemporane căci, destinate fiind îndeobşte publicării, trebuiau să răspundă gustului pentru exotism al epocii, să înflăcăreze imaginaţia cititorilor şi deci lasă o margine oarecare şi fanteziei.

S-ar putea obiecta că această cercetare nu poate da decît o viziune fragmentară şi nu poate lumina decît zone marginale ale muzicii. Chiar aşa fiind, disciplina ştiinţifică a cercetării impune înregistrarea sistematică şi pe cît posibil exhaustivă a tot ceea ce suma cunoştinţelor trecutului ne oferă. Numai o asemenea temelie poate asigura rigoarea, fundamentarea ştiinţifică a interpretărilor. În ceea ce priveşte caracterul marginal al fenomenelor muzicale menţionate în sursele extramuzi-

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26. P. 143—152, BUCUREŞTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cale, rămîne de văzut dacă, în contextul socio-cultural al epocii, ele nu aveau o semnificaţie foarte diferită de cea pe care le-o atribuim noi astăzi.

Caracterul lor foarte disparat ne-a determinat — pentru necesităţi de metodă — să stabilim o schemă care să poată cuprinde toate tipurile de manifestări muzicale atestate de izvoare. În consecinţă, propunem următoarele categorii : 1. muzica cu funcţie de semnal (în primul rînd muzica ostăşească, semnalele turmerilor, chindia); 2. muzica cu funcţie de simbol (în principal activităţile muzicale cu caracter ceremonial de la curţile princiare, muzica mehterhanelei şi a alaiurilor etc.); 3. muzica cu funcţie de delectare (lăutarii, preocupările de muzică orientală sau europeană ale păturii culte etc.). Bineînţeles, graniţele dintre funcţii sînt labile, unele activităţi avînd funcţii duble (chindia este şi simbol şi semnal, orchestrele de curte au şi funcţii simbolice şi funcţii de delectare etc.).

Iată deci că izvoarele extranee pot sta mărturie pentru întregul complex de activităţi muzicale posibile în epocă, pentru existenţa unei conştiinţe muzicale diversificate şi mult mai bogate decît s-ar crede.

La o primă vedere, materia extrasă e săracă şi monotonă, aceleaşi elemente apărînd mereu şi mereu în formulări mai mult sau mai puţin variate. Aş îndrăzni însă să afirm că tocmai existenţa variantelor dă cercetătorului posibilitatea să judece relevanţa pentru muzică a informaţiei, conducîndu-se nu după un singur text — ceea ce l-ar putea duce la erori grave — ci prin compararea unui grup de texte. Dar, evident, pentru a ajunge la concluzii valabile nu este suficient să extragem citate disparate ci e necesar să stabilim cercurile de teme prezente, frecvenţa şi variabilitatea lor.

Dificultăţile încep chiar de la primele operaţii, să le spunem rutiniere : datarea informaţiei, identificarea şi fixarea terminologiei. Datarea este îngreunată de faptul că informaţia poate fi preluată prin tradiţie dintr-un trecut îndepărtat sau poate fi contaminată de ambianţa culturală a cronicarului ; iar dificultăţile de terminologie sînt legate de stadiul istoric al limbii şi de nesiguranţa cunoştinţelor muzicale ale autorilor. Şi aici variantele pot fi de ajutor, dar o cercetare aprofundată ar necesita şi colaborarea unor lingivşti ; deocamdată precizarea terminologiei rămîne încă o problemă deschisă.

Astfel prinse sub lupa cercetătorului, menţiunile laconice—uneori neconcludente — se cer decodate, supuse unei analize minuţioase, unui perseverent proces de sistematizare şi comparare, prin raportarea la puncte de referinţă stabile în timp şi în spaţiu, în cadrul şi în afara culturii muzicale. Materialul faptic descoperit pînă azi — în funcţie de nevoile individuale ale temelor care l-au vehiculat — a dus la unele constatări, concluzii, a suscitat întrebări ; dar nu este suficient pentru a lumina toate aspectele prezentate de cîteva secole de muzică.

În concluzie, se impune o readucere în actualitate a acestei zone a istoriei noastre muzicale, o reimprospătare a viziunii noastre despre muzica din evul mediu prin exploatarea sistematică a tuturor izvoarelor primare şi în consecinţă prin repunerea în relaţie a faptelor deja cunoscute. Bineînţeles, aceasta nu este decît premisa analizei şi interpretării noului material, al raportării lui la contextul social-istoric : în manevrarea materialului şi stabilirea unor concluzii, metodologii şi puncte de vedere noi împrumutate din ştiinţele de graniţă ca teoria informaţiei, teoria sistemică, metode semiotice, sociologice, comparatiste, psihologice etc., adoptate deja de muzicologia modernă, ar fi de un real folos, căci acolo unde au intervenit, ele şi-au dovedit eficacitatea, capacitatea de a ordona şi clarifica relaţii complicate.

Privit astfel, fenomenul muzical poate dezvălui ochiului atent logica sa internă, mecanismul evoluţiei şi al raporturilor sale cu lumea exterioară, chiar cu riscul redimensionării unor idei acceptate. Pe această cale cercetarea faptului muzical, consemnat într-o literatură privită ca secundară de o optică muzicologică limitativă, poate fi revelatoare pentru procesul evolutiv al sensibilităţii muzicale româneşti, pentru situarea fenomenului muzical în spaţiul material şi spiritual în care a trăit.

Dar odată ajuns aici, în pragul ultimei etape, ca să reînvie pentru o clipă universul sonor al omului medieval, muzicologia singură se dovedeşte neputincioasă fără aportul altor domenii ale cunoaşterii ca istoria culturii şi civilizaţiei, filozofia, poezia ; căci, aşa cum afirma Donald Tovey sintetizînd o întreagă doctrină de eminent cercetător al trecutului : « Atunci cînd o muzică e prea arhaică sau inaccesibilă pentru ca să-i poţi aprecia valenţele artistice, ca s-o înţelegi, este mai bine să încerci să pătrunzi în spiritul celor ce au gustat-o decît să culegi date tehnice ».

★

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

★

Studiul de față își propune să schițeze cîteva idei despre funcțiile practicilor muzicale laice în viața publică a orașelor românești și în ceremonialul curților domnești. Ne vom referi deci la cele două funcții — de semnal și de simbol — ce vizează o comunicare și o participare de grup, și nu la funcția de delectare care implică mai degrabă zona privată a vieții sociale.

MUZICA CU FUNCȚIE DE SEMNAL

După cum se știe, semnalizarea muzicală aparține zonelor celor mai adînci ale practicii muzicale și poate fi găsită în toate culturile și în toate perioadele istoriei muzicii pînă în zilele noastre; ea se deosebește de toate celelalte forme de activitate muzicală prin caracterul nemijlocit al eficienței ei sociale: la auzul sunetelor puternice, perceptibile la mari distanțe ale anumitor instrumente se aștepta de la cei vizați reacții prompte și unidirecționale, căci era in interesul fiecărui membru al colectivității (orășean, ostaș etc.) să nu ignore semnalele ci să le urmeze îndemnul, nerespectarea sau greșita lor decodare intrînd fie sub sancțiunea legii, fie implicînd riscuri grave.

De exemplu: ignorarea semnalelor sonore ale oștilor lui Mihai Viteazul duce pe tătari la înfrîngere, în timp ce decodarea lor corectă îi ajută pe turci să scape nevătămați: « Tătarii ⟨...⟩ n-au luat seamă cu sufletul lor barbar la strigătul dușmanului apropiat, în timp ce ⟨...⟩ Turcii ⟨...⟩ l-au observat deodată și încălecînd caii, în întunericul nopții fugiră peste fluviu la tabăra lor »[1]. Tocmai de această capacitate de a citi semnalele sonore și de a reacționa în consecință se folosesc uneori conducătorii de oști pentru a atrage pe dușman în cursă. Așa procedează Ștefan cel Mare în celebrul episod de la Vaslui din 1475. Povestește cronicarul Nicolae Costin că Ștefan Vodă a pus « o seamă de oaste în luncă, de unde au început a da semn de război, în trîmbiță, în bucium și în dobe. Și întorcîndu-se turcii asupra glasului buciumelor și a altor semne de război »[2] au fost încercuiți. Și mai explicit în privința complexității mesajelor ce se puteau transmite și a atitudinii față de aceste mesaje este un pasaj din cronica lui Ion Neculce[3] care povestind luptele dintre Carol al XII-lea și August al II-lea, regele Poloniei, spune: « Avgust craiul stînd cu oaste împregiurul cetății Stetenului, au pus un trîmbicer al lui dînd vești din trîmbiță c-au murit craiul franțojesc, ca să audă craiul Șfedului din cetate, unde era închis. Iar craiul Șfedului dacă- au înțeles din trîmbița lui Avgust craiu că au murit craiul franțojesc, pus-au și el altu trîmbicer a lui de au răspunsu înapoi din trîmbiță lui Avgust craiu, dzicîndu-i așé: „De-au murit craiul franțojesc, iar craiul nostru, unul din cei 12 monarhi a Evropiei, este sănătos și nu se teme de nemic ». Chiar și exprimarea cronicarului: « a zice de », « a da semn », a înțelege sensul semnalului și a-i răspunde « zicînd așa » denotă automatismul creat și dependența oamenilor față de semnalele sonore ca transmițătoare de informații și de aci însemnătatea lor în viața publică.

După oum reiese din aceste citate și din multe altele, decizia asupra semnalelor aparține întotdeauna conducătorilor colectivității, avînd pe toate treptele caracter de prerogativă.

Ocaziile în care se recurgea la semnalizarea sonoră erau multiple: a) orele zilei: « strîns-au mehterii și tabulhanagii a țerei și punea de băteau chindie în toate zilele în curte »[4] anunțînd pentru locuitorii cetății amiaza și apusul soarelui și implicit amintind probabil anumite reglementări locale; b) comunicarea hotărîrilor domnești, după cum putem deduce dintr-un text ce sugerează că difuzarea în țară a legilor era legată de semnale sonore: domnitorul Nicolae Mavrocordat dînd niște decrete, intenționa a le « trimite prin țară să le sune »[5]; c) apropierea vreunei oști: « iar domnul venind iute a sosit cu armata sa ⟨...⟩ în sunetul trîmbițelor și a tobelor »[6]; d) începerea atacului: « îndată dederă în dobe și în trîmbițe semn de război și năvăliră asupra oastei lui Alexandru Vodă »[7]; e) adunarea oastei risipite: « au trimis trîmbacii de au zis de întorsu oștii »[8]; f) momentele impor-

[1] Dan Simonescu, *Cronica lui Baltasar Walther despre Mihai Viteazul în raport cu cronicile interne contemporane*, în *Studii și materiale de istorie medie*, vol. 3, București, 1959, p. 69.

[2] Nicolae Costin, *Letopisețul Țării Moldovei de la ziditea lumii pînă la 1601*, (ed. Ioan St. Petre), București, 1942, p. 260.

[3] *Clasicii români, Ion Neculce*, (ed. Iorgu Iordan), București, 1955, p. 318—319.

[4] Nicolae Costin, *Domnia lui Alexandru Vodă, veleatul 7218*, (ed. Mihail Kogălniceanu), II, București, 1872, p. 112.

[5] *Ibidem*, p. 85.

[6] *Cronicul lui Neculai Chiparissa*, (ed. Const. Erbiceanu), București, 1888, p. 15.

[7] Nicolae Costin, *Letopisețul Țării Moldovei...*, p. 447.

[8] *Ibidem*, p. 568.

19—c. 1424

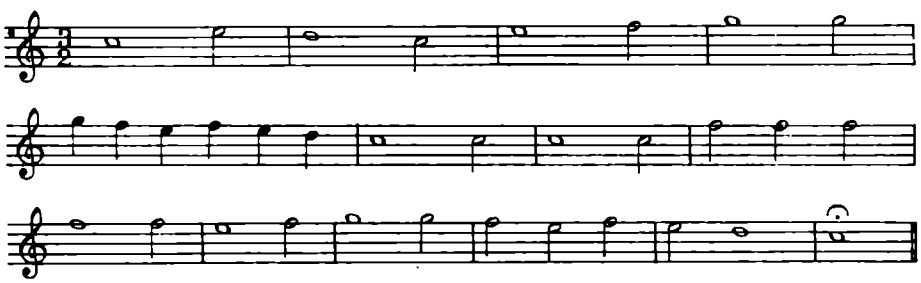
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tante ale vînătorii : « pînă ce şi trîmbiţa dădea de ştire despre animalul ascuns »[9]; g) apropierea unei solii; h) momentele cheie ale unei ceremonii etc.

O reprezentare concretă a semnalelor pune alternativa : era vorba de sunete neorganizate sau se foloseau formule constituite? Menţiunile din cronici, deşi foarte laconice cu privire la forma şi calitatea semnalelor, duc aproape toate către concluzia că se foloseau formule organizate, diversificate în funcţie de mesaj şi de grupul receptor. Cu oarecare siguranţă putem să ne însuşim concluziile stabilite de Doris Stockmann : « Putem conchide că anumite semnale aveau o „macrostructură variabilă" evidentă (probabil prin exploatarea unui stoc relativ stabil de motive simplu construite din microelemente) aşa cum pot fi ele urmărite şi în tradiţiile recente. În afară de corelarea unor anumite scheme sau motive de bază cu anumite ocazii, se poate admite că selectarea şi combinarea (înlănţuirea) elementelor, durata temporală a semnalului (de exemplu numărul de reluări totale, sau parţiale), modalităţile de execuţie (interpretare, tempo, frazare, ornamente, fermate etc.) erau lăsate în voia fanteziei creatoare a celui ce semnaliza »[10].

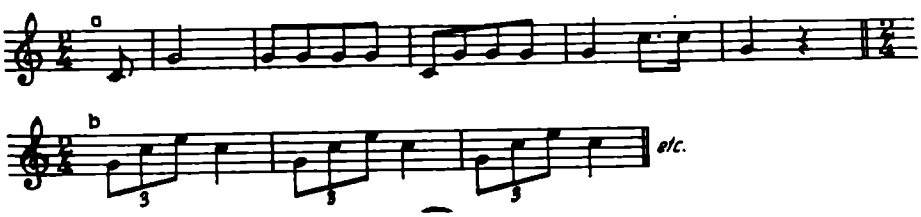
Tradiţiile şi normele locale precum şi studiul de dezvoltare al instrumentelor jucau şi ele rol de funcţii regulatoare, creînd diferenţieri regionale. La Braşov, de exemplu, se pare că paznicii cîntau în turn, pentru marcarea orelor, melodii protestante[11]. În general însă, e greu de spus ce se cînta. Romeo Ghircoiaşiu presupune că practicau « limbajul muzical pe care pînă azi îl au instrumentele vieţii noastre păstoreşti, în sensul nenumăratelor formule de semnalizare, la care se adăugau unele formule convenţionale ale epocii »[12]. Un exemplu de tipologie melodică uzitată ar putea fi o melodie din *Codex Vietoris*, una din acele *aubade* cu care turmerii anunţau zorii zilei[13].

Exemplul 1.



Teodor T. Burada nota în 1850 semnale militare de trîmbiţă[14], care — lăsînd la o parte diversele filtre şi modificările survenite pe parcurs — trebuie să fi păstrat ceva din formulele trecute.

Exemplul 2.



Semnalele de bucium cunoscute azi în folclorul românesc — semnale ce vin dintr-o străveche tradiţie păstorească şi militară, buciumul fiind menţionat încă din primele cronici ca instrument de semnalizare —, ţinînd seama de marea stabilitate în timp a genului şi de natura instrumentelor,

[9] Miron Costin, *Cronica Ţării Moldovei şi Munteniei*, în *Opere*, (ed. P.P. Panaitescu), Bucureşti, 1958, p. 230.

[10] Doris Stockmann, *Der Kampf um die Glocken in den deutschen Bauernkrieg*, în *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1974, 3, p. 174.

[11] Cf. Gemma Zinveliu, *Viaţa muzicală braşoveană în secolele XVII—XVIII*, Manuscris dactilografiat în Biblioteca Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din Republica Socialistă România, p. 12.

[12] Romeo Ghircoiaşiu, *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*, Bucureşti, 1963, p. 144.

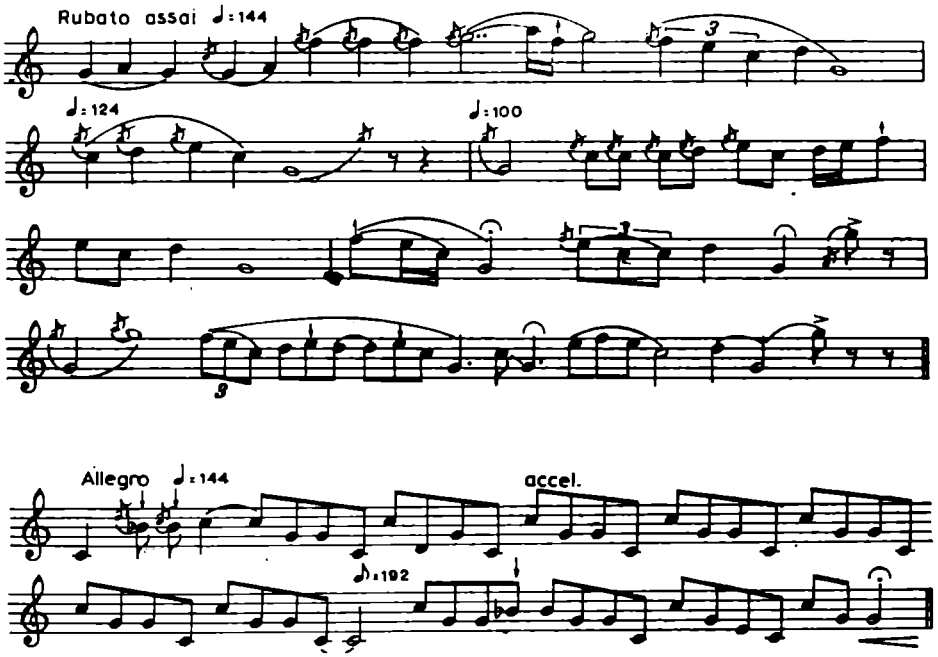
[13] *Ibidem*, p. 120.

[14] Teodor T. Burada, *Cercetări asupra muzicii ostăşeşti la români*, în *Opere*, vol. I, partea I, Bucureşti, 1974, p. 249—252.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pot permite concluzia că s-au păstrat pînă azi formule melodice care trebuie să fi răsunat şi în taberele lui Mihai sau Ştefan. Cu oarecare certitudine putem considera unele exemple ca cele de mai jos [15].

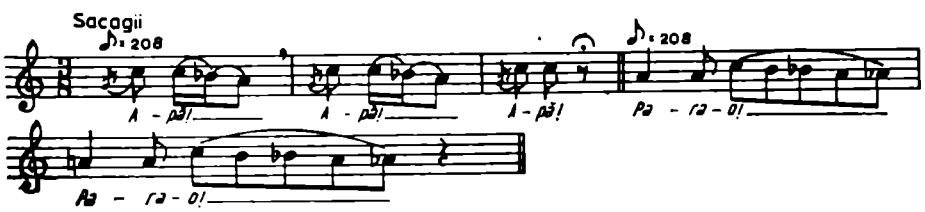
Exemplele 3—4.



În privinţa semnalelor vocale, se conturează atît folosirea unei semnalizări organizate din punct de vedere lexical cît şi existenţa unor semnale neîncadrate în norme ordonatoare, ca de exemplu « chiotul », des menţionat în cronici. Dar şi această libertate « nu depăşeşte totuşi o anumită limită înapoia căreia elementele structurale specifice au devenit în decursul timpului caracteristice » [16] şi pot fi uşor recunoscute de colectivitate.

Este concluzia ce se desprinde din studiul strigătelor meşteşugarilor şi vînzătorilor ambulanţi ce-şi anunţau marfa sau îndeletnicirea pe străzile oraşelor româneşti pînă acum cîteva decenii. Desigur, izvoarele istorice nu menţionează astfel de detalii prozaice ale vieţii cotidiene, dar, cum această practică ţine de o uzanţă ale cărei începuturi se confundă cu începuturile comerţului, nu este hazardat să o considerăm ca o supravieţuire concludentă a sistemului de semnalizare vocală din evul mediu, deoarece ea s-a perpetuat timp de secole la tîrguri şi iarmaroace, pe tot teritoriul locuit de români. Studierea ei a dus la observaţii interesante cu privire la elementele morfologice constitutive de mare vechime, denotînd un stadiu arhaic de dezvoltare şi o poziţie intermediară între cuvîntul vorbit şi alcătuirea melodică. Iată aci trei din strigătele care cu siguranţă au răsunat prin pieţele şi uliţele oraşelor şi tîrgurilor româneşti din vremurile cele mai vechi, constituind vieţii de fiecare zi un fond sonor specific [17]:

Exemplele 5—7.



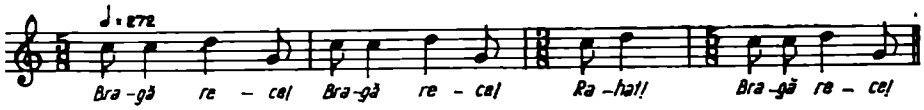
[15] Exemplele sînt extrase din Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucureşti, 1956, p. 175—176.

[16] G. Sulişteanu, *Din strigătele muncitorilor, meşteşugarilor, vînzătorilor, distribuitorilor ambulanţi*, în *Revista de folclor*, Bucureşti, 5, 1960, nr. 1—2, p. 86.

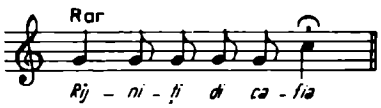
[17] Exemplele muzicale ce urmează sînt selectate din transcrierile publicate de G. Sulişteanu în lucrarea citată.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vînzători de bragă



Vînzător de risniţe de cafea



De aci decurge concluzia firească a relaţiei directe a semnalizării vocale cu caracteristicile muzicale ale limbii; dar cei ce practicau semnalizarea sonoră (ţărani veniţi cu marfa la tîrg, meseriaşi strigîndu-şi îndeletnicirile, ostaşi în tabere şi pe cîmpul de luptă, slujitori boiereşti etc.) aparţineau claselor de jos şi în mod firesc îşi exercitau influenţa asupra modalităţilor concrete de semnalizare. Relaţiile limbii vorbite de către strigători, particularităţile fonetice regionale sau determinate de gradul de învăţătură al oamenilor, ca şi particularităţile praticii instrumentale locale au acţionat desigur asupra normelor. Influenţa straturilor sociale populare asupra structurii semnalelor este incontestabilă chiar dacă nu poate fi exemplificată; în ea se întruchipează acţiunea colectivităţii asupra unei muzici « pentru a cărei formă specifică este în cea mai mare parte răspunzătoare ».

MUZICA CU FUNCŢIE DE SIMBOL

Pentru a înţelege semnificaţia socio-istorică a unei întregi categorii de fenomene muzicale în contextul civilizaţiei vechi româneşti, trebuie să luăm în considerare treapta simbolică a realităţii sociale, esenţială într-o societate atît de puternic dominată de simboluri cum era societatea medievală. Ele erau condiţionate şi condiţionau în acelaşi timp realitatea, reprezentînd-o uneori în chintesenţa ei şi funcţionînd ca un mijloc de legătură şi comunicare, căci aşa cum observă Ivo Supičić, « ambiguitatea posibilităţilor expresive ⟨...⟩ ale limbajului muzical, care nu e conceptual, uşurează suprapunerea celor două sfere, cu atît mai mult cu cît sfera simbolică este şi ea ambiguă »[18]. Astfel muzica, chiar dacă nu putea exprima decît indirect şi parţial conţinuturile semnificate ce îi fuseseră încredinţate, trebuia să servească ca mediator între aceste conţinuturi şi receptorii individuali sau colectivi cărora le erau adresate, antrenînd la o interinfluenţare mutuală. Pe această capacitate se întemeiază una din funcţiile principale ale muzicii legate de ceremonialul domnesc, şi anume aceea de a purta o încărcătură emblematică pronunţată, simbolizînd gloria şi strălucirea puterii politice suverane şi a celor ce o reprezentau. Este o formă, proprie epocii, a funcţiei de valorizare socială atribuită muzicii, care în interiorul sau în afara palatelor este un element nelipsit din decorul fastuos; coborîtă la rang de fundal, ea face parte din stilul de viaţă, este un însemn al consideraţiei şi prestigiului, funcţia ei primordială fiind cea de reprezentare şi nu cea estetică. Şi tocmai pentu că este atît de concret şi pragmatic legată de viaţă, suferă mai puternic condiţionările politice şi sociale; de aceea în această zonă a practicii muzicale — în muzica cu funcţie de simbol sau, cu alte cuvinte, în muzica cu caracter aulic — se întîlneşte ca într-un focar întregul fascicol de determinări cărora evoluţia istorică şi viaţa publică a provinciilor româneşti le-a fost supusă.

În evul mediu muzica evolua în jurul a două centre de viaţă colectivă: mănăstirea şi curtea. Cum muzica religioasă nu intră în sfera cercetării noastre, să ne îndreptăm atenţia asupra curţii domneşti. Muzica este un privilegiu al domniei; prezenţa ei în preajma voievodului este precis delimitată şi trebuie să servească împodobirii şi glorificării scaunului domnesc precum şi a voievodului însuşi, ea trebuie să stîrnească admiraţia şi respectul. Domnul Ţării Româneşti Neagoe Basarab, la începutul secolului al XVI-lea, transmiţîndu-i fiului său Theodosie experienţa sa politică şi umană, îi atrăgea atenţia că domnul trebuie să aibă la masa lui muzică « de veselie » dar îl previne cu severitate că e nedemn de un voievod să se lase tîrît pe panta plăcerilor căci « omul cela ce ⟨-şi⟩ duce tot gîndul spre cîntece şi spre jocuri ca acestea, acela n-are minte de-ajunsu ». Şi amplificînd ideea, Neagoe exclamă într-o splendidă imagine poetică: « Dar cum vei putea fi tu domn şi

[18] Ivo Supičić, *Musique et société*, Zagreb, 1971, p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să te chemi oamenilor sare şi izvor din care să se adape toţi oamenii şi să-ţi dai mintea cu totul spre scopote ⟨cîntece — n.n.⟩ şi spre jocuri ca acelea? »[19]. Iată deci o foarte clară demonstraţie a locului atribuit muzicii ca mijloc de glorificare a domniei, dar pusă sub severă sancţiune ca plăcere estetică. Este evident reflexul unei morale religioase îndreptate împotriva artei laice şi în aceasta Neagoe Basarab nu se deosebeşte de alţi gînditori ai vremii.

Începînd din secolul al XVI-lea, cronicile devin mai explicite şi statutul muzicii în complexul vieţii publice se limpezeşte : ştirile despre practicile muzicale la nivel aulic ne vorbesc despre constituirea unor formaţii muzicale, italieneşti cu precădere, la curţile prinţilor transilvăneni. Curtea de la Alba Iulia, de exemplu, devine un centru muzical de prestigiu şi un popas în drumurile muzicienilor italieni, germani, francezi ce străbăteau Europa în căutarea unui patron meloman şi magnanim. Muzica face parte din viaţa cotidiană a curţii, din ceremoniile laice şi religioase, şi formaţii permanente vocale şi instrumentale precum şi virtuozi de faimă europeană asigură manifestărilor un nivel profesional foarte ridicat. Odată cu afirmarea în viaţa economică şi socială a patriciatului bogat, viaţa muzicală îşi pierde caracterul de privilegiu, iese din sfera curţii şi înglobînd un public din ce în ce mai numeros îşi modifică funcţiile, devenind în secolul al XVIII-lea purtătoarea altor sensuri şi valori, proprii mentalităţii colective ale unei burghezii în plină ascensiune (dezvoltarea diletantismului, asociaţiile de amatori etc.).

Acelaşi proces, dar pe căi mai ocolite, se va desfăşura şi în Ţara Românească şi Moldova. Aci izvoarele istorice sînt mai parcimonioase; astfel, deşi nu e clar atestată, existenţa la curte a unor formaţii de trîmbiţaşi nu este cu totul de respins, ea fiind sugerată de menţiuni care vorbesc despre « trîmbiţaşi de Focşani », trîmbiţaşi « nemţeşti », « leşeşti », « domneşti » şi « turceşti ». Se cunoaşte prestigiul de care se bucura trompeta în evul mediu, ca instrument prin excelenţă de curte, doar seniorii avînd voie să fie însoţiţi de sunetul ei strălucitor. Nu ar fi deci deloc exclusă prezenţa unui corp de trompeţi, poate chiar străini, pe lîngă domn, mai cu seamă că nu lipseau nici de la curţile vecine. Se ştie că în jurul anului 1658 Daniel Speer a fost angajat ca trompet în suita domnitorului moldovean Gheorghe Ştefan şi că voievodul Constantin Brîncoveanu avea în armata sa, după cum spune o cronică, « tunari foarte puţini, ceva mai mulţi trîmbiţaşi. Aceştia sînt nemţi »[20].

Începînd din secolul al XVII-lea probabil, forma oficială de muzică de ceremonial este mehterhaneaua : ea era socotită un privilegiu cuvenit domnilor români, însoţindu-i în toate împrejurările vieţii publice ca un simbol al puterii lor politice. Prezenţa ei în protocolul curţii este foarte strict reglementată şi de aplicarea exactă a prescripţiilor răspunde vel-armaşul, adică un boier de rang mare.

Numeroasele menţiuni din izvoare sînt contradictorii, principala nelămurire privind componenţa naţională, angajarea de muzicanţi români, căci o serie de texte încep să vobească de „muzica ţerei »; Dimitrie Cantemir însuşi vorbeşte despre « muzica cea turcească şi cea creştină » iar un diplomat care a trăit mai mulţi ani la Iaşi şi Bucureşti menţionează că mehterhaneaua era formată din turci şi valahi şi condusă de un turc[21]. Se desprinde de aici fie existenţa concomitentă a două ansambluri — dintre care unul format exclusiv din români —, fie — mai probabil — o componenţă mixtă. Nu avem date concludente, dar, aşa cum observă Octavian Lazăr Cosma, „s-ar putea deduce că cercurile oficiale încercau prin înrolarea valahilor în armata instrumentiştilor turci să împămîntenească acest gen de muzică »[22]. Dacă aceasta fusese intenţia, ea nu a dat roade, căci neputîndu-se grefa pe sensibilitatea muzicală românească, mehterhaneaua a dispărut cu desăvîrşire din practica muzicală, imediat ce condiţiile politice ce o aduseseră s-au schimbat.

Care era locul muzicii în cadrul vieţii de curte şi cum se integra ea în stilul de viaţă al epocii este una din întrebările principale pe care şi le pune istoria muzicii. Şi la noi ca şi în alte ţări statutul muzicii era bine stabilit şi tentativele de a imita cu trufie pe cei plasaţi mai sus

[19] *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, (ed. Florica Moisil, Dan Zamfirescu, G. Mihăilă), Bucureşti, 1970, p. 258.

[20] G. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureştilor*, Bucureşti, 1899, p. 591.

[21] Octavian Lazăr Cosma, *Hornicul muzicii româneşti*, II, Bucureşti, 1974, p. 104.

[22] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în ierarhia socială, de a uzurpa onoruri muzicale, sînt condamnate cu asprime, amintind de admonestările atît de dese în Franța și Italia împotriva ostentației și luxului burgheziei ce încerca să imite fastul muzical al aristocrației.

Așa cum reiese din izvoare, singurul care avea dreptul să confere unui ales onoruri muzicale era domnul. Se citează de exemplu primirea hatmanului Buhuși după o victorie cînd « cu cinste l-au primit Dimitrie Vodă intrînd în Iași, i-au făcut alai cu toți slujitorii curții, cu dobe, cu surle, ca unui hatman vestit de izbîndă » [23]. Tot de ideea de muzică ca formă de omagiu se leagă și obiceiul practicat în Transilvania de a se cînta în fața caselor notabilităților « schöne Muteten » și doar interdicții speciale au putut opri aceste serenade în timpul unei epidemii de ciumă [24].

Cum am mai spus, epocile îndepărtate atribuiau muzicii o funcționalitate foarte precisă și diversificată cu minuție. Este o realitate generalizată : « Cu cît ne întoarcem înapoi în istoria omenirii cu atît mai mult vedem muzica considerată nu ca o formă de divertisment sau ca o manifestare artistică ci ca un element legat de detaliile cele mai prozaice ale vieții cotidiene și sociale » [25]. Muzica participă la toate împrejurările, de la cele mai comune pînă la solemnitățile mari ca urcarea pe scaunul domnesc, înnoirea domniei, primiri de soli importanți, ca și la viața publică a orașelor, sărbători religioase, alaiuri, întreceri cu caracter sportiv, defilări etc. ; chiar și viața propriu-zisă a orașului se distribuie în timp, este ritmată de sunetele muzicii ce cîntă în fața palatului domnesc în turnuri construite anume (la Tîrgoviște mai există și azi turnul Chindiei) la amiază și la apusul soarelui.

În ceremonial, intervențiile mehterhanelei nu au misiunea de a crea un fond sonor permanent, deci în ultimă instanță o funcție estetică, ci doar de a marca momentele culminante, deci o funcție de subliniere a semnificației simbolice a gestului protocolar, în planul relațiilor politice, terestre.

În planul unei alte relații pe care domnia — și fiecare om în mentalitatea medievală — o întreținea cu divinitatea, locul mehterhanelei e luat de muzica psaltică. Ea era de asemenea nelipsită din ceremonial, și nu numai închisă între zidurile bisericii ci prezentă și în afara ei la toate manifestările sărbătorești. În sălile palatului se continua fără hiatus oficierea slujbei religioase începute în biserica domnească, se făceau urări în versuri meșteșugite de psalți, după datină, la anumite zile sau se cîntau polihronioane pentru sănătatea, fericirea și izbînda domnului. Această dublă față a protocolului reprezenta confluența spiritului național și tradiției ortodoxe-bizantine cu formele de viață turco-orientale impuse în viața oficială de împrejurări politice. Este una dintre căile de păstrare a valorilor naționale și a spiritualității proprii, într-un context în care aceste tradiții reprezentau permanența și unitatea. Astfel, de cîte ori etichета aducea în prim plan biserica și pe slujitorii ei sau momente de semnificație religioasă, intervenea muzica psaltică, în așa fel încît mehterhaneaua și cîntările bisericești însoțeau alternativ sau uneori simultan, după o reglementare precisă, momentele principale ale ceremonialului de curte, în funcție de esența lor, încercuind fiecare o sferă de acțiune cu sensuri bine precizate. Din *Condica* lui Gheorgachi putem vedea cum cele două muzici delimitează net dialogul dintre cele două puteri — cea laică și cea ecleziastică — ce se întîlnesc, de exemplu, în jurul unei mese domnești la o zi de sărbătoare. « Deci, mitropolitul rădică un pahar de vin făcînd oratii pentru slava lui Dumnezeu și după ce bea domnul, îndată protopsaltul cu al doilea cîntăreț și cu alți peveți încep a slavoslovi pre Dumnezeu cu obișnuitele cîntări. Domnul rădică altu pahar de vin pentru sănătatea și biruința împăratului și se face slobozire de toate tunurile și focul cel măruntu ⟨puștile⟩, începînd mehterhaneaua ⟨...⟩ Al treilea pahar rădică mitropolitul pentru sănătatea domnului, a doamnei și a beizadelelor și să face șănlic ⟨ salve de tun⟩ iarăși. Asemenea și cîntăreții cîntă ⟨ ...⟩ După aceasta iarăși domnul rădică un pahar pentru mitropolitul, însă acestu pahar este fără șănlic, numai cîntăreții cîntă obicinuitele cîntări » [26].

Neobișnuită ca practică muzicală, suprapunerea celor două sfere (un fel de colaj, deci, ca rezultantă sonoră) își are deplina justificare în plan simbolic, chiar dacă a scandalizat sau uimit pe cei ce veneau pentru prima oară în contact cu acest « concert » insolit.

[23] *Letopisețul Țării Moldovei de la Istrate Dabija pînă la domnia a doua a lui Antioh Cantemir 1661—1705*, (ed. C. Giurescu), București, 1913, p. 68.
[24] Cf. Gemma Zinveliu, *op. cit.*, p. 14.
[25] Ivo Supičić, *op. cit.*, p. 54.
[26] *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi*, (ed. Dan Simonescu), București, 1939, p. 282.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aflată sub altă sferă de influenţe şi relaţii politice, curtea princiară transilvăneană intrase de mult pe făgaşul vieţii muzicale europene; despre curtea domnească a Ţării Româneşti, Frantz Joseph Sulzer spune că Alexandru Ipsilanti este cel care — probabil în timpul primei sale domnii, între anii 1774—1782 — a introdus în protocolul curţii sale şi muzica apuseană. Domnul, « care ştia limbile clasice şi europene şi era cel mai amabil şi mai instruit tînăr » [27], înţelegea să facă parte dreaptă tradiţiei şi inovaţiei, supunîndu-se legilor unei societăţi pentru care totul era — şi trebuia să fie — în continuă prefacere. Şi este foarte posibil ca la început şi această muzică să fi avut în primul rînd rolul de a sublinia o orientare politică şi spirituală, o acceptare a vremurilor ce se anunţau şi abia în subsidiar pe cel de a răspunde unor preferinţe estetice.

La cele trei tipuri de muzici cu semnificaţie de privilegiu protocolar, în care latura percepţiei estetice era în cea mai mare parte absentă, se adaugă în peisajul curţilor domneşti şi al patrulea tip de practică muzicală: muzica lăutarilor.

Această cvadruplă faţă a protocolului reprezintă confluenţa spiritului naţional şi a tradiţiei ortodoxe-bizantine cu datele culturii universale şi cu formele de viaţă turco-orientale impuse de istorie. Toate cele patru straturi muzicale însoţeau, după cum s-a văzut, conform unei regii minuţios reglementate, ceremonialul.

Aberantă din punctul de vedere al unei concepţii consonantice despre muzică, rezultanta sonoră dată de acest sistem de sisteme era, evident, aceea a unei materii dezordonate, informe, plastic definite de Cantemir ca « vuiet încurcat », ducînd la o percepţie confuză în care liniile, forma se înecau în « multul nediferenţiat ». Efectul asupra psihicului trebuie să fi fost izbitor. Această proliferare a materiei sonore şi totodată dizolvare a formei în materie, ca şi predilecţia pentru hipertrofia sonoră, pentru bogăţia timbrală dusă pînă la anihilarea reciprocă care « substituie caracterul penetrant ⟨ propriu muzicii ⟩ printr-unul percutant » pentru a exercita « o acţiune de şocuri asupra auditoriului » [28] ilustrează o mentalitate esenţialmente barocă.

Bineînţeles, nu este vorba de un împrumut direct din barocul european ci de o coexistenţă în termeni locali şi cu materialul artistic local, în sensul în care Răzvan Theodorescu — într-un studiu recent [29] — propune pentru artele plastice ideea de « baroc postbizantin » ce însumează modalităţi balcanice şi islamice într-un proces caracterizat prin « fuziune şi profuziune ».

Revenind la muzica lăutarilor, s-ar putea pune întrebarea dacă nu era şi ea, cumva, un factor convenţional — reprezentînd fondul autohton — alături de triada psaltic-turcesc-apusean, în eticheta ce se cuvenea a îngloba toate realităţile politico-sociale atît de complexe. Credem însă, mai degrabă, că ea corespundea cu adevărat gustului muzical, fondului aperceptiv al auditoriului, nedesprins încă de sensibilitatea folclorică; ea îndeplinea deci cu adevărat o funcţie de delectare, fiind corespondentul eventual al cărţilor de delectare.

Şi cu aceasta părăsim zona vieţii publice pentru a intra în sfera vieţii private despre care izvoarele sînt foarte parcimonioase. Ca o trăsătură distinctivă apare şi aici diversitatea, complexitatea materiei muzicale, componenţa sa eterogenă, în care se alătură categorii muzicale foarte diferite: arta lăutarilor autohtoni şi cea a muzicanţilor călători, practicarea muzicii de cameră, de operă şi a unei vieţi muzicale dezvoltate, alături cu preocuparea pentru muzica orientală turco-persană şi pentru cea grecească. Asupra acestui întreg cerc de teme viitorul va aduce probabil, în limita posibilului, limpezirile necesare, dar deocamdată trecutul îşi mai păstrează încă cu străşnicie secretele şi doar continuarea unor cercetări aprofundate şi multilaterale vor putea reînvia universul sonor al acelor timpuri demult apuse.

[27] Maria Ana Musicescu, *Relaţii asupra muzicii de curte şi muzicii ţărăneşti* în « *Geschichte des Transalpinischen Daciens* » de *F.J. Sulzer*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, II, 1955, nr. 1—2, p. 296.

[28] Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă*, vol. I, Bucureşti, 1977, p. 54.

[29] Răzvan Theodorescu, *Portraits brodés et interférences stylistiques en Moldavie au XVIIe siècle*, în *Revue des études sud-est européennes*, 1978, nr. 4, p. 687—710.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRATIQUES MUSICALES SE RATTACHANT AU CÉRÉMONIAL AULIQUE ET À LA VIE PUBLIQUE DES VILLES, REFLÉTÉES DANS LES CHRONIQUES ROUMAINES

RÉSUMÉ

Dans la recherche de l'histoire de la musique roumaine des XVe — XVIIIe siècles, les documents musicaux proprement dits s'avèrent assez pauvres, aussi sommes-nous contraints de recourir à toutes les sources qui pourraient éclaircir des zones difficilement accessibles par les voies conventionnelles. L'auteur s'adresse ici aux sources narratives de l'histoire du peuple roumain, plus exactement aux chroniques internes de la Roumanie en y puisant une série de mentions concernant les manifestations à caractère musical. C'est sur ces données que l'auteur se propose de circonscrire l'aire — tracée, d'ailleurs, aussi par la nature des chroniques, qui constituent une littérature de cour — des manifestations musicales intégrées au cérémonial aulique et à la vie publique.

Le matérial étant très disparate au point de vue de la typologie musicale, il fallait, pour des nécessités de méthode, trouver des critères de systématisation adéquates. En partant du critère fonctionnel de ces musiques comme étant le plus clair et le plus étendu, l'auteur établit trois catégories aptes à constituer un cadre pour toutes les formes de manifestation musicale de l'époque : 1. la musique à fonction de signal ; 2. la musique à fonction de symbole et 3. la musique à fonction de délectation.

La présente étude traite des deux premières catégories, analysant les aspects dominants (fonctions psycho-sociales, significations, structures musicales, relations esthétiques, etc.) et mettant en évidence le rôle particulièrement important détenu dans le plan de l'existence sociale par les manifestations musicales et leur évolution par rapport au contexte général historique aussi bien qu'esthétique.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONSIDERAȚII ASUPRA UNEI «MUZICI ATEMPORALE[1]»

de CORNELIU DAN GEORGESCU

« Il n'a encore été découvert nulle part une société humaine, si „arriérée" fût-elle, qui ignorât la musique »[2]

« Il n'est pas de concept en ce monde qui ne soit pas transmis par les sons. Le son imprègne toute la connaissance. Tout l'univers repose sur le son »[3]

1. Contacte între muzica de tip «occidental» (postrenascentistă) și folclorul european sau extraeuropean[4] au avut loc, în ambele sensuri[5], în special la nivel «morfologic» (sistem melodic, ritmic, timbral)[6].

1.1. Deosebirile esențiale par a se fi concentrat la nivel «sintactic» (sistemul succesiunii, al «existenței temporale» propriu-zise a elementelor «morfologice»)[7]; substratul acestor deosebiri constă probabil într-un mod specific de concepere a timpului.

1.2. Termenii extremi ai acestei opoziții pe plan muzical pot fi exprimați în mod simbolic prin forma sonată a secolului al XVIII-lea european (privită ca punct culminant al unei evoluții organice de cîteva secole a sistemului tonal, sintetizată în muzica lui Haydn, Mozart și Beethoven) și o muzică rituală folclorică de tip incantatoriu. De remarcat că, între muzica occidentală prerenascentistă și structurile mai noi ale folclorului european, diferențele nu mai sînt atît de pregnante.

1.3. După o lungă perioadă de timp în care «muzica exotică» a fost judecată (și, adesea, greșit înțeleasă chiar de către etnomuzicologi) cu unitățile de măsură ale «muzicii culte», a urmat, ca o reacție firească, exagerarea deosebirilor între aceste două «lumi muzicale»[8]. Considerăm oportun a încerca astăzi depășirea acestei atitudini; necesitatea de a cerceta structurile lor asemănătoare

[1] Material prezentat la «Al II-lea atelier internațional de compoziție. Folclor și muzică noneuropeană în tehnicile contemporane de compoziție», organizat de Unesco, în colaborare cu Comitetele Naționale ale International Music Council ale Bulgariei și Olandei, la Breukelen (Olanda), 10–24 octombrie 1978; o referire la acest material este inclusă în William Malm, *Composers' Workshop on folklore and non-european music in contemporary composition techniques. 10–24 October 1978. Queekhoven House, Breukelen, Holland*, în *Musicultura*, Paris (Unesco), 1978, II.

[2] Constantin Brăiloiu, *Etnomusicologie II. Studiu intern*, în *Opere*, II, București, 1969, p. 169.

[3] Alain Daniélou, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1951, p. 93.

[4] «En Europe ⟨...⟩ vit et évolue encore un folklore musical qui ne se différencie pas de certaines musiques exotiques ou primitives, dont il reproduit les caractères essentiels» (Constantin Brăiloiu, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, în *Opere*, II. București, 1969, p. 156); «Si les dissemblances foncières opposent la musique primitive exotique à l'européenne classique, il n'existe, par contre, aucune différence entre la musique primitive des autres continents et celle qui, à des degrés divers, subsiste encore dans les campagnes de l'Europe...» (Constantin Brăiloiu, *op. cit.* (vezi nota 2), p. 171).

[5] «De l'un à l'autre, les pénétrations demeurent néanmoins constantes, tant du haut vers le bas que du bas vers le haut» (*ibidem*, p. 173).

[6] «Trop souvent encore le compositeur occidental considère les musiques orientales comme un exotisme d'où l'on peut tirer tout au plus quelques détails pittoresques ⟨...⟩ Mais du point de vue de l'hétérogénéité, le plus déroutant des compositeurs est bien Olivier Messiaen ⟨...⟩ les rythmes hindous — oubliés depuis longtemps en Inde — ⟨sont⟩ traités de façon purement occidentale ⟨...⟩ Autant que je puisse en juger, le langage rythmique de Messiaen n'a rien à faire avec quoi que ce soit dans la musique de l'Inde» (Ton de Leeuw, *L'Interaction des cultures dans la musique contemporaine*, în *Cultures*, vol. I, *Musique et cultures musicales*, 1977, no. 3, p. 2–3).

[7] «Il est nécessaire ⟨...⟩ de distinguer les structures, les architectures, les organismes sonores, de leurs manifestations temporelles» (Iannis Xénakis, *Musique. Architecture*, Tournai, 1971, p. 57).

[8] «... le fossé entre l'art savant et populaire...» (Constantin Brăiloiu, *op. cit.* (vezi nota 2), p. 173).

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 153–160, BUCUREȘTI, 1979

20–c. 1424

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(bazate pe constante psihice umane)[9], « factorii comuni » prin măsurarea cărora să se poată determina cantitativ, exact, deosebirile reale, este impusă nu numai de acceptarea în viața muzicală a secolului al XX-lea cu drepturi egale a celor mai diverse produse muzicale, indiferent de provenienţă geografică sau vechime, ci şi de interesul crescînd al muzicienilor (şi, în primul rînd al compozitorilor) contemporani pentru aspectele fundamentale, originare, « arhetipale » ale muzicii.

1.4. Tendinţa de a sonda sistematic dimensiunea temporală a muzicii, în vederea propunerii unei sintaxe inedite, este prezentă în muzica de tip « occidental », în special în « muzica experimentală » americană a ultimelor decenii (La Monte Young, Terry Riley, Phil Glas, Steve Reich şi, înaintea lor, Morton Feldman, Earle Brown şi John Cage)[10], dar şi în Europa de vest sau est (Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Anatol Vieru şi mulţi alţii, în România, Zygmunt Krauze, Thomasz Sikorski, în Polonia, de exemplu, s-au dovedit în mod constant interesaţi). Momentele decisive ale acestor preocupări rămîn, desigur, operele unor « precursori » ca Debussy, Webern, Cage.

2. Subiect esenţial (explicit sau implicit) pentru orice sistem filozofic, timpul rămîne una dintre temele adesea controversate[11] ale ştiinţei contemporane (fizică, psihologie)[12].

2.1. « Ireductibila originalitate a dimensiunii temporale »[13] este întotdeauna subliniată, chiar într-un sistem cvadridimensional al materiei în mişcare (conform modelului propus de Hermann Minkowski în 1908)[14]. Timpul poate fi exprimat de obicei printr-o relaţie cu spaţiul (de exemplu, în forma cea mai banală, pe cadranul unui ceas); specificul său rămîne însă legat de structura sa « anisotropică »[15], relevantă mai cu seamă în relaţie cu concepţia unui « timp liniar », opusă concepţiei « timpului ciclic »[16].

2.1.1. Ireversibilitatea timpului (sensul unic trecut-viitor) trebuie corelată cu noţiunile de transformare, evoluţie, lanţ cauzal[17] (deci unidirecţional) între fenomene, modificare a entropiei într-un sistem dat şi, în general, de schimbare, mişcare[18].

2.1.2. « Cronometria » (măsurarea timpului) reprezintă un alt aspect al problemei, dependent de noţiuni ca acelea ep uniformitate relativă a unei mişcări presupuse constante, de integrare (« acu-

[9] « ... leur comparaison à l'échelle du globe dégage, l'un ou l'autre des „Naturgesetze" cachés dans les phénomènes qu'ils engendrent. Nous n'en avons pas encore saisi beaucoup; mais ceux qu'à travers le dédale des singularités et les avatars nous avons perçus, sont manifestement enracinés ⟨...⟩ dans la constitution psycho-physique de l'homme et nous porte vers un âge « ante-historique » de la musique »(Constantin Brăiloiu, *op. cit.* (vezi nota 4), p. 159); « S'agit-il là d'une synthèse de cultures différentes, ou plutôt de la découverte d'une source commune, archétypique? » (Ton de Leeuw, *op. cit.*, p. 1).

[10] Contactul cu « minimal music », deşi favorizat de unele principii înrudite, nu este decît ocazional. Vezi capitolul « Minimal music, determinacy and the new tonality », în Michael Nyman, *Experimental music. Cage and beyond*, London, 1974, p. 119.

[11] Chiar dacă există un acord asupra unor puncte, asupra altora persistă « neînţelegeri ireductibile » (Jacques Merleau-Pontis, *Problèmes du temps physique*, în *Diogène*, 1966, nr. 56, p. 127).

[12] Iată cîteva puncte de vedere: « Absolute, true and mathematical time, of itself and from its own nature, flows equally without relation to anything external » (Isaac Newton, apud David Park, *The Myth of the Passage of Time*, în *The Study of Time*, Berlin, Heidelberg, New York, 1972, p. 110); « Spaţiu-timpul este menţiunea ordonată a poziţiilor ocupate succesiv de toate lucrurile şi toate fiinţele » (L. Mariot, *Spre descoperirea spaţiu-timpului*, în I. I.. Rigal, *Timpul şi gîndirea fizică contemporană*, Bucureşti, 1972, p. 127); « Sensul adevărat al timpului se află aici: există în creier o cantitate crescîndă de informaţii accesibile sau neaccesibile, disponibile sau nedisponibile, iar această cantitate creşte odată cu timpul, sau timpul odată cu informaţia şi condiţionează acţiunea ordonată. Rezultă deci că — ştiinţific vorbind — este fundamental să considerăm noţiunea de timp ca fiind inseparabilă de fiinţa gînditoare receptivă la informaţie. Ce-ar putea fi timpul pentru o piatră?... timpul unei pietre este tot timpul nostru propriu » (I. Clavier, *Timpul şi informaţia: concepte probabiliste*, în I. L. Rigal, *op. cit.*, p. 168.

[13] Cf. J. Merleau-Pontis, *op. cit.*, p. 142.

[14] Cf. *ibidem*, p. 139.

[15] « ... anisotropie du temps: la direction passé → futur n'est pas interchangeable avec la direction futur → passé »; « Comme la diversité des êtres, l'irréversibilité du temps marque la limite à laquelle s'arrêtent les possibilités de réduction logique de l'existence »; « Il existe sûrement une connexion profonde entre la réalité du temps et l'existence d'un élément incalculable dans l'univers »; « Mais par Grünbaum, lorsque l'anisotropie du temps est objective, le devenir des êtres, le happening des événements ne désignent rien d'autre que l'entrée dans une conscience de l'image de cet événement » (*ibidem*, p. 138, 143, 129).

[16] Cf.G.I. Whitrow, *Reflections on the History of the Concept of Time*, în *The Study of Time* ..., p.1.

[17] « La théorie causale, dont l'origine remonte à Hume ⟨...⟩ signifie plutôt la réduction de l'ordre temporel à l'ordre causal, conçu cette fois comme une relation fonctionnelle empiriquement constatable et mathématiquement exprimable; son but est de priver de tout support la notion newtonienne du temps vide et absolu. Elle est donc positiviste et relativiste au sens des physiciens. De fait, c'est le succès de la théorie de la relativité restreinte qui en est l'origine directe. Car la théorie de la relativité exclut qu'aucun ordre temporel objectif puisse être défini entre deux points-événements ⟨...⟩ si aucune action physique, aucun signal ne peut les relier l'un à l'autre » (Jacques Merleau-Pontis, *op. cit.*, p. 130).

[18] « Aristote avait déjà noté: „Que le temps ⟨...⟩ n'existe pas sans changement", L'homme vit dans le changement. Avant de savoir qu'il change lui-même, il est le spectateur d'une universelle transformation » (Paul Fraisse, *Psychologie du temps*, Paris, 1957, p. 1, 3).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mularea » timpului) sau de raport între ritmuri cosmice, considerate din punct de vedere al relativităţii « restrînse » sau « absolute »[19].

2.2. Psihologia distinge două planuri fundamental diferite ale percepţiei timpului : perceperea succesiunii şi a duratei[20].

2.2.1. Perceperea succesiunii (adică, a raportului de poziţie, a ordinii fenomenelor) presupune existenţa unei organizări temporale instinctive, a unui « orizont temporal »[21], utilizarea unei scale « trecut — prezent — viitor », în care memoria joacă un rol esenţial[22]; perceperea succesiunii este posibilă doar în cazul modificării unei stări, deci receptării unei informaţii noi asupra unui sistem supus atenţiei[23].

2.2.2. Perceperea duratei (adică, a raportului de mărime sau a distanţei între fenomene) presupune compararea acestor mărimi cu o serie de ritmuri[24] (deci, de repetiţii cu diferite frecvenţe) cosmice sau biologice[25], cu scopul de a stabili « unităţi de măsură » standardizate ale unui « timp social »[26].

2.3. În ambele cazuri, abstractizarea (proces tipic uman) şi practica socială (experienţa umanităţii) conduc la construirea unui « sistem temporal » complex, care se manifestă, direct sau indirect, în toate activităţile umane, deci şi în muzică.

3. În cele ce urmează, ne limităm la expunerea succintă a concluziilor observaţiei efectuate asupra unor cazuri particulare întîlnite în special în folclorul românesc sau în muzica românească contemporană, cazuri legate în mod special de experienţa etnomuzicală şi componistică proprie; pentru cursivitatea expunerii, renunţăm la exemple muzicale.

3.1. Aceste observaţii circumseriu un fenomen pe care-l numim provizoriu « muzică atemporală » (sau : nonevolutivă, nontransformaţională, nedirecţionată, fără dezvoltare, statică, « statuară », « picturală », imobilă etc.).

3.2. Este vorba mai puţin de o cercetare sistematică cît de constatări intuitive asupra unui material muzical preexistent, constatări ce preced încercarea de a propune un sistem coerent.

3.3. Cu prudenţă şi cu eventuale adaptări, aceste constatări pot fi totuşi generalizate asupra altor tipuri de muzică.

3.4. Convenim ca prin « muzică » să înţelegem, în paginile acestea, rezultatul final (auditiv) al unui proces, deci, un « fenomen sonor obiectiv » (sau, obiectivat). Nu ne concentrăm atenţia, deocamdată, asupra intenţiilor compozitorului (definit sau anonim), asupra diferitelor teorii sau

[19] « ... toute horloge artificielle comporte deux éléments : un oscillateur dont le mouvement doit être entretenu et la fréquence maintenue constante, et un intégrateur qui compte les oscillations »; « Il semble que dans les processus naturels les exigences de l'intégration contredisent celles de l'uniformité ; l'horloge humaine réunit donc deux aspects du temps que la nature tend à séparer » (Jacques Merleau-Pontis, *op. cit.*, p. 149).

[20] « ... les changements, qu'ils soient continus ou discontinus, périodiques on non, ont tous un double caractère. Là où il y a changement, il y a succession de phases d'un même processus ou des divers processus concomitants. D'autre part, la succession implique à son tour l'existence d'intervalles entre les moments successifs. Ces intervalles sont plus ou moins longs, sont plus ou moins durables, en considérant ce qui en eux demeure relativement inchangé » (Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 10—11).

[21] « ... la temporalité de la conscience ⟨...⟩ nous révèle notre unique expérience, celle du présent : celui-ci en effet n'existe qu'avec ses horizons puisqu'il est le présent d'un être en devenir » (*ibidem*, p. 8).

[22] « Grâce à la mémoire, nous pouvons reconstituer la succession des changements vécus et anticiper les changements à venir » (*ibidem*, p. 13).

[23] Mai mult decît atît : « S'il doit observer un volume en profondeur, il doit pouvoir se déplacer librement, ou l'objet doit subir un mouvement ⟨...⟩ Ainsi, afin de pouvoir percevoir cette profondeur, un élément de temps, qui est impliqué dans le mouvement, est nécessaire » (Stanley W. Hayter, *Orientation, direction, isométrie négative, vélocité et rythme*, in *Nature et art du mouvement*, Bruxelles, 1968, p. 71).

[24] « Les phénomènes de la durée (la grandeur de la succession, la valeur de l'intervalle) sont construits avec des rythmes, loin que les rythmes soient nécessairement fondés sur une base temporelle bien uniforme et régulière » (G. Bachelard, in Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 76).

[25] « Les changements auxquels nous sommes soumis, à condition qu'ils aient quelque régularité, engendrent, par conditionnement, des changements synchrones de notre organisme »; « Sous l'influence des changements périodiques, l'organisme devient ainsi une véritable horloge physiologique qui fournit des repères à l'orientation temporelle de l'animal comme de l'homme » (Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 11, 19); « Dans la musique indienne, la respiration et le pouls sont employés comme unités pour l'établissement du temps rythmique ⟨...⟩ Les musiciens hindous croient que chaque être vivant est „accordé" à un son particulier » (Alain Daniélou, *op. cit.*, p. 40).

[26] « La notion d'un temps universel et homogène dans lequel se situent tous les changements est elle-même le résultat d'une conduite de type social » (Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 10).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« ethos »-uri artistice, sisteme de notaţie, practici de interpretare a muzicii, tipuri de spectacole, aspecte estetice, istorice, sociale etc. Auditoriul, permanent subînţeles în text este considerat un « auditor ideal » (care recepţionează integral sau aproape integral, cu distorsiuni « normale », informaţia muzicală oferită).

4. Enumerăm cîteva caractere specifice unei « muzici atemporale ».

4.1. Aspect static, liniar, previzibil al discursului muzical; monotonie, absenţa surprizelor, a informaţiei noi la diferite nivele structurale (« sărăcia » dar şi « bogăţia » extremă de schimbări pot conduce la acelaşi rezultat), lipsa unei « directivităţi », a unei dramaturgii (în sens tradiţional cel puţin), a unei evoluţii (sau, existenţa unei evoluţii intenţionat atît de lente, încît rămîne imperceptibilă pentru moment), a unei « deveniri temporale » [27].

4.2. « Receptivitate » (cu sau fără variaţiuni, de obicei insesizabile, sugerînd un « cerc închis ») sau, mai general, periodicitate la un anumit nivel (de cele mai multe ori microstructural) [28].

4.3. Absenţa unor repere normal perceptibile, a unor « puncte de perspectivă » necesare pentru o « orientare în timp » (prin caracterul prea general, « anonim », nedefinit al materialului muzical [29] sau prin efecte « fuzzy »). Momente de obicei importante ca «începutul », « punctul culminant », « finalul » nu au nici o semnificaţie structurală (compararea cu principiul labirintului este sugestivă : o reţea derutantă prin regularitate — în cazul muzicii, o « reţea temporală » — cu « intrare » şi « ieşire » arbitrare).

4.4. Existenţa unei «discontinuităţi structurale »; organizarea se limitează la nivel micro- sau macrostructural (sau, în cazul existenţei ambelor nivele, ele nu sînt legate între ele printr-o « structură continuă ») [30].

4.5. « Articulaţie gramaticală flexibilă »; « algoritmul compoziţional » cuprinde puţine sau nici o relaţie deterministă — asimilabilă unor « relaţii cauzale » între evenimente —, ci doar relaţii probabiliste între elemente « polivalente », interschimbabile (ceea ce face posibilă o combinare relativ liberă a lor, fără a se ajunge însă la o dezordine totală) [31].

4.6. «Detaşare de context », ca urmare a unei rarefieri sau izolări prin alte procedee a evenimentelor unul faţă de celălalt, pînă la perceperea lor ca total independente (de exemplu, depăşirea anumitor limite temporale nu mai permite organizarea stimulilor în « imagini »; atît sunetele foarte lungi cît şi cele foarte scurte « nu au nici trecut, nici viitor, ci doar prezent ») [32].

4.7. Desfăşurare suficient de amplă (tendinţa spre « endlessness ») pentru a permite instalarea unui efect ovasi-hipnotic. (Structura unei asemenea muzici poate reprezenta dealtfel frecvent un proces infinit, chiar dacă un început şi un sfîrşit i se impun în mod convenţional.)

[27] Iată o referire la muzica serială : « Notable qualities of that music, whether electronic or not, are monotony. and the irritation that accompanies it. The monotony may lie in simplicity or delicacy, strength or complexity. Complexity tends to reach a point of neutralization; continuous change results in a certain sameness. The music has a static character. It goes in no particulary direction. There is no necessary concern with time as a mesure of distance from a point in the past to a point in the future, with linear continuity alone. It is not a question of getting anywhere, of making progress... » (Christian Wolff, in Michael Nyman, *op. cit.*, p. 23). Acelaşi proces — în termenii specifici, desigur poate fi observat şi în pictură. « Les œuvres que Piet Mondrian signe vers 1912, telle que *Composition N° 3* (Arbres) représentent un pas décisif vers une structure uniforme de la surface » (Richard P. Lohse, *Structure, norme, module : problèmes nouveaux et tâches nouvelles de la peinture*, in *Module, proportion, symétrie, rythme*, Bruxelles, 1968, p. 130).

[28] Cf. Guy Rosolato, *Répétitions*, in *Musique en Jeu*, 1972, nr. 9, p. 33.

[29] O analogie cu principiile destul de net definite ale op-art-ului se impune : « Sie (NB die Elemente wie Quadrate, Linien, dünne Drähte, usw.) werden geradezu als „anonym" hingestellt. Und es ist vor allem ihre ausgesprochene Anonymität, die den optischen Effekt erst ermöglicht » (Cyril Barrett, *Op Art*, Köln, 1974, p. 59).

[30] Alte exemple de discontituitate structurală : « Un paysage est essentiellement chaotique, mais il se trouve dans l'échelle des dimensions entre la configuration ordonnée de, disons, une fleur et celle du globe terrestre » ; « Certains peintres modernes limitent l'organisation de leurs tableoux à des rapports de tache à tache plus une uniformité d'ensemble : l'exposé est primitif, la hiérarchie est étroite, la cohérence est faible, mais ces œuvres sont aussi complètement ordonnées que tout autre objet existant » (Rudolf Arnheim, *De la proportion*, in *Module, proportion, symétrie, rythme*, Bruxelles, 1968, p. 228).

[31] Depuis le début de ce siècle, on constate les tendances générales suivantes : renoncement aux conceptions génétiques de l'époque classique, en faveur de formes musicales plus élémentaires et plus universelles à la fois (enchainement libre, non causal, de fragments différents, comme dans *Le Sacre du Printemps...* » (Ton de Leeuw, *op. cit.*, p. 5).

[32] « ... le rythme disparait pour un intervalle entre les sons de deux secondes environ ⟨...⟩ en deça il existe un intervalle de succession optimum que Wundt estimait être de 0,3 — 0,5 secondes » (Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 89).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

4.8. Menţinerea unui « climax expresiv » constant (de exemplu, prin anularea contrastelor, a opoziţiilor binare clasice de tipul rapid-lent, acut-grav, forte-piano, solo-tutti, melodie-acompaniament etc.) sau prin preferinţa pentru « compoziţia într-o singură parte » unitară.

5. Această enumerare a caracterelor unei « muzici atemporale » nu este singura posibilă [33].

5.1. Schiţa de descriere a celor opt caractere enunţate nu tinde a le epuiza sau a stabili raporturi ierarhice între ele, cu atît mai mult cu cît :

5.1.1. distincţia între ele nu este întotdeauna netă

5.1.2. unele pot fi în contradicţie cu altele

5.1.3. există un anumit grad de relativitate în încercarea de a delimita o « muzică atemporală » de o « muzică tradiţională », pe baza acestor caractere.

5.1.4. terminologia este în mod evident provizorie (noţiuni ca « monotonie », « detaşare de context » sau chiar « schimbare », « informaţie nouă » impun o definire mai precisă). Prin prisma perspectivelor oferite de estetica informaţională, ele ar putea fi pe deplin controlate [34]. Noţiunea de « cauzalitate » (respectiv, de « lanţ cauzal ») poate fi asimilată în muzică cu ideea de « reflex condiţionat al unui anumit limbaj » [35].

5.2. Aceste caractere pot acţiona în mod pur (în unele cazuri limită, ce reprezintă de obicei pentru artă « drumuri închise ») sau, mai frecvent, nuanţat, gradat.

5.2.1. Ele pot exista izolat sau în diferite combinaţii.

5.2.2. Ele pot acţiona la nivelul unei unităţi de sine stătătoare (spectacol, piesă muzicală) sau la nivelul unui fragment (deci subunitate).

5.3. De reţinut că referirile la o ordine aparent mai puţin definită între elementele limbajului respectiv (« discontinuitate structurală », « articulaţie gramaticală flexibilă », « polivalenţă », « detaşare de context » etc.) au în vedere întotdeauna succesiunea acestor elemente, «sintaxa » lor, şi nu « morfologia » lor (adică, structura « în afara timpului » a muzicii, care poate fi oricît de rigidă, complexă etc.).

5.4. O mare parte din aceste procedee pot fi detectate, în germene, şi în « muzica clasică », cu o funcţie net diferită însă [36].

5.5. Modele similare pot fi regăsite şi în desfăşurarea unor fenomene naturale [37].

5.6. Problema « anulării personalităţii » operei de artă sau autorului ei nu este în mod necesar legată de caracterele menţionate, deşi poate fi relativ frecvent întîlnită şi în acest context.

6. Prin aplicarea acestor procedee se favorizează o anumită « distorsiune » a percepţiei timpului, propunîndu-se un « model cultural » (deci, artificial, dar răspunzînd unei necesităţi)[38], care

[33] Iată, de exemplu, cîteva observaţii asupra muzicii lui Debussy : « Pour l'oreille traditionaliste, Debussy „ne fait rien" avec ses thèmes. Par contre, il a à sa disposition un art très subtil et élaboré de variations... Chez lui, les relations causales de la musique classique sont réduites au minimum. Les différents éléments prennent forme, s'entremêlent et disparaissent de façon libre, antihiérarchique. Pas de fonction harmonique; il y a relâche du contexte métrique. D'aspect apparemment inoffensif, les innovations de son langage sont extrêmement radicales et préfigurent les conceptions des avant-gardistes d'après 1950 » (Ton de Leeuw, *op. cit.*, p. 2).

[34] « Estetica informaţională aplică lumii formelor un sistem de măsură, ea caută să degaje în mod obiectiv caracterele fizice şi proprietăţile statistice ale mesajului şi ale experienţei sale perceptive prin intermediul individului. Acest mod de abordare se bazează deci pe o formalizare analoagă cu aceea a ştiinţelor fizice şi psihologice » (Abraham Moles, *Artă şi ordinator*, Bucureşti, 1968, p. 21).

[35] Dacă vom considera muzica la un « nivel de suprafaţă », adică, doar sub aspectul ei aparent arbitrar schimbător de-a lungul istoriei sale ; la un « nivel de profunzime », corespunzător unor date psihoacustice obiective, problema « cauzalităţii » în muzică este probabil echivalentă cu cea a fenomenelor naturale în general.

[36] De exemplu : lungile pedale armonice ale unor preludii pentru orgă de J.S. Bach, efectul « fuzzy » al unor stretto-uri de fugă, repetarea insistentă a unor celule sau motive în culminaţiile secţiunii centrale ale formei sonate beethoveniene etc.

[37] De exemplu : mişcarea norilor pe cer sau a valurilor mării sau a frunzişului unei păduri, zgomotul picăturilor de ploaie pe acoperiş, « cîntecul » unui stol de păsări etc.

[38] Un alt exemplu de « model cultural » care contrariază în mod sistematic percepţia timpului este filmul. « L'information que le spectateur reçoit à travers le film l'accoutume aux sauts dans le temps, aux rétrogradations, aux coercitions chronologiques et spatiales, telles qu'à la fin de la séance il se trouve en possession d'un bagage de données complè-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

încearcă să evite — într-un mod, desigur, iluzoriu, dar consecvent, sistematic — derularea sa unidirecțională implacabilă; de fapt, este vorba de a înlocui « scala tradițională de valori » a percepției temporale cu o alta, mai subtilă, care să acționeze în zonele cele mai sensibile ale procesului respectiv.

7. « Distorsiunea » percepției spațiului ne oferă posibilitatea unei comparații elocvente; iluziile optice — dintre care unele sînt cunoscute și analizate de secole — se bazează pe această distorsiune. (De exemplu : falsificarea aparentă a mărimilor unei forme geometrice simple în funcție de o anumită ambianță, proiecția bidimensională a unor « obiecte tridimensionale imposibile », sau, în general, oscilația percepției în cazul anumitor stimuli vizuali, efect exploatat deliberat în op-art) [39]. Psihologia experimentală ne relevă dealtfel cîteva mecanisme aperceptive care funcționează în mod similar, atît la nivelul percepției spațiului cît și al timpului [40]. (De exemplu distincția fond-figură, tendințele către asimilare sau contrast etc. [41] — efecte utilizate global de către arta cinetică [42]). O paralelă între iluziile optice și, eventual, cele auditive nu trebuie însă urmărită în mod forțat, un factor temporal fiind implicat în amîndouă; pe de altă parte, domeniul artelor vizuale sau sonore nu poate fi în nici un caz redus la ele (nici chiar în cazul cu totul particular al curentului op-art).

8. Împrejurarea în care percepția duratei în general este esențială o constituie starea de « așteptare » [43].

8.1. Această stare este valorificată conștient în muzică (precum și în orice altă artă cu desfășurare în timp, cum ar fi teatrul); în mod special, « muzica clasică » (din nou forma sonată !) provoacă și satisface probabil în modul cel mai ingenios și complet această așteptare.

8.2. În cazul « muzicii atemporale » s-ar putea vorbi despre o « așteptare frustrată »; aici trebuie căutată, fără îndoială, cauza principală a decepției pe care o încearcă invariabil tipul de auditor crescut exclusiv la « școala muzicii clasice », cînd are un prim contact cu acest nou mod (nou pentru el !) de organizare temporală [44].

8.3. În acest punct converg cele două direcții atît de divergente aparent ale « muzicii atemporale », caracterizate prin lipsa totală de informație nouă (caz extrem : repetiția exactă a unui singur element), respectiv prin excesul de informație nouă (caz extrem : « melodia infinită », în sensul propriu al cuvîntului). Într-adevăr, fie că se renunță a se aștepta ceva, fie că se așteaptă absolut

ement différentes de celles que l'expérience de la vie normale lui fournit ... »; « Le problème de l'irréversibilité a été amplement étudié et discuté par les physiciens, les mathématiciens et les philosophes, mais en esthétique il existe déjà des observations précises à propos de la possibilité du parcours réversible et les spécialistes des anciens contrapuntistes flamands le savent aussi bien que ceux de la récente dodécaphonie ⟨...⟩ en d'autres termes : l'incroyable accélération de nos possibilités motrices, l'augmentation incessante du panorama cinétique qui nous entoure ⟨...⟩ font que cette même entité chronologique a perdu son caractère absolu et son identité même et s'est désagrégée. Nous sommes disposés à accepter la réalisation de phénomènes extra-temporels, „contre-temporels" et à admettre totalement une „inversion et une oblitération du temps et du mouvement" » (Gillo Dorfles, *Le Rôle du mouvement sur nos habitudes visuelles et la création artistique*, in *Nature et art du mouvement*..., p. 48, 50).

[39] « Da die Konfigurationsmöglichkeiten relativ gleichwertig sind, erfolgen im Wahrnehmungssystem unwillkürlich Umgruppierungen der Elemente ⟨...⟩ Der Op-Art Künstler befasst sich nicht in erster Linie mit den Beziehungen der Bildelemente zueinander : er baut keine Komposition auf, in der sie die Funktionen von festbestehenden Komponenten innehaben. Wenn er das täte, so entstünde eine ausgesprochen uninteressante Komposition, die qualitativ kaum besser wäre als ein gemustertes Tischtuch. Das Interesse des Künstlers richtet sich auf die Wechselbeziehungen, die sich zwischen den Elementen selbst und den von ihnen hervorgebrachten Erscheinungsformen ergeben » (Cyril Barrett, *op. cit.*, p. 57, 59).

[40] « ... la durée perçue — comme l'étendue — est relative à une organisation, en rapprochant les illusions temporelles des illusions spatiales ⟨...⟩ ⟨Bergson⟩ ⟨...⟩ pensait que nous ne saisissons la succession que parce que nous la projettons dans l'espace... » (Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 70, 76).

[41] « ... tendance de minimiser les petites différences (tendance à l'assimilation) ⟨...⟩ tendance d'exagérer les différences sensibles (tendance au contraste) » *ibidem*, p. 77).

[42] Cf. George Rickey, *La Morphologie du mouvement. Étude de l'art cinétique*, in *Nature et art du mouvement* ..., p. 81.

[43] « Le cas où nous prenons le plus manifestement conscience de la durée est celui de l'attente ⟨...⟩ l'attente est une régulation active de l'action qui sépare deux stimulations, l'une préparante et l'autre déchaînante »; « en observant un signal, il anticipe — sur la base de l'expérience passée — ce qu'il fera dans quelques instants ⟨...⟩ l'avenir n'est pas ce qui vient vers nous, mais ce vers quoi nous allons » (Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 199, 168, 171).

[44] « ... l'attente et l'effort de continuité sont les deux situations principales où apparaît spontanément la conscience de la durée. Or dans les deux cas elle est la conséquence d'une insatisfaction. Ainsi, le sentiment le plus primitif de la durée naît d'une frustration d'origine temporelle : d'une part le moment présent ne nous procure pas la satisfaction de nos désirs, d'autre part il nous renvoie à un espoir futur (fin de l'attente, de l'acte commencé) ⟨...⟩ D'où cette conclusion inattendue : au moment où le temps devient une réalité consciente, il apparaît comme étant trop long » (*ibidem*, p. 201).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

orice, însuşi mecanismul logic al aşteptării este reconsiderat (de exemplu, jocul tradiţional al atenţiei între « soft focus » şi « sharp focus », prin cuplarea stimulilor în imagini instabile alternative : şi aici principiile op-art sînt concludente)[45].

9. « Distorsionarea » percepţiei succesiunii şi duratei constituie mecanismul generator al procedeelor « muzicii atemporale ».

9.1. Percepţia succesiunii este distorsionată prin absenţa relativă a schimbării, a contrastelor, a informaţiei efectiv noi, prin imposibilitatea de a stabili o ordine oarecare într-o multitudine de repetiţii exacte, prin absenţa unor relaţii cauzale care să motiveze apariţia « aşteptării » (şi apoi, eventual, satisfacerea sau contrarierea acesteia), deci, prin inexistenţa unei « topologii temporale ».

9.2. Percepţia duratei este distorsionată prin absenţa reperelor (a punctelor « remarcabile ») între care să fie posibilă stabilirea unor raporturi de măsură (parţială sau totală), prin imposibilitatea sau lipsa de sens de a compara elemente difuze, indistincte, durate incontrolabile (prea extinse sau absolut egale), prin « plutirea » într-o discontinuitate structurală care nu permite « integrarea temporală ».

9.3. Precizăm din nou că — exceptînd cazurile extreme — procesele percepţiei temporale sînt, în realitate, nu anulate ci doar obligate a se desfăşura în contextul unei noi scale de valori temporale, mai rafinate.

10. În primul rînd, modelul de « audiţie analitică » (direcţionat către discernerea logicii, perspectivei, ierarhiei elementelor, evoluţiei, dialecticii muzicii, conform tradiţiilor europene postrenascentiste) este contrariat sau suprimat. Se oferă, în schimb, posibilitatea unei meditaţii, a unei contemplări pure, ceea ce nu presupune inexistenţa în principiu a tensiunilor, dinamismului, energiei etc. ci doar reconsiderarea lor dintr-un unghi propriu, care impune reculegere, detaşare, linişte profundă[46].

11. Este vorba de elemente ale unui ethos artistic original, mai vechi în timp decît cel european postrenascentist, ethos ce nu poate fi apreciat în mod simplist a fi primitiv, aparţinînd « copilăriei omenirii » în totalitatea sa, chiar dacă atitudinea specific artistică pe care o presupune pare evident complementară atitudinii logice, ştiinţifice asupra lumii a omului contemporan (oferindu-i astfel o alternativă care să justifice mai profund existenţa artei într-o « eră tehnologică »). Ar fi interesant de încercat o analiză a relaţiei aparente între « hipertrofierea » « structurii în afara timpului » în raport cu « structura în timp » (în înţelesul acordat de Xénakis) a « muzicii atemporale »[47] şi tipul de cultură exclusiv sau predominant orală a unei societăţi[48] şi invers, în cazul culturilor bazate pe scriere, ca în cazul celei de tip « occidental ».

12. Nu se poate pune problema unei judecăţi de valoare asupra acestui punct de vedere comparativ cu altele (redundanţa crescută a unei sintaxe muzicale « atemporale » nu are, în sine, nici un efect pozitiv sau negativ la nivel estetic) nici, cu atît mai mult, a « desfiinţării », « înlocuirii » eventuale a spiritului logic evolutiv, dialectic în muzică (ceea ce ar fi, dealtfel, imposibil azi !), ci doar de a lărgi o concepţie ce a devenit rigidă, de a considera o realitate vastă din mai multe puncte de vedere, deci, de a pregăti posibilitatea unei noi sinteze.

[45] « ... Dabei sucht er vorzugsweise solche Strukturen aus, die die Wahrnehmung in Spannung versetzen, Strukturen die das Auge frustrieren, da sie alternative, nicht fixierbare Sehbilder vorschlagen » (Werner Spies despre Victor Vasarély, în Cyril Barrett, *op. cit.*, p. 63).

[46] Iată din nou o referire la Debussy : « Un silence profond devient audible dans sa musique *(Nuages)*. Il avait horreur des éclats subjectifs. Son langage révèle une attitude moins anthropocentrique et plus ouverte » (Ton de Leeuw, *op. cit.*, p. 2).

[47] Observaţia lui C. Brăiloiu — tangentă la ipoteza menţionată — este semnificativă. « La tendance au système définit même l'une des propriétés les plus importantes de la musique dite primitive : il faut que ses éléments constitutifs fondamentaux soient assez rigides pour que, d'une part, elle puisse, privée d'écriture, se perpétuer inaltérée, quant à l'essentiel, et, de l'autre part, tolérer l'intervention constante de l'arbitraire individuel, en demeurant une musique „de tous". Elle s'oppose, par tous ces traits, à celle que nous pratiquons dans nos salles de concert et nos théâtres » (Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, (vezi nota 2), p. 171.

[48] « Si toutes les hautes cultures extra-européennes possèdent une écriture, toutes ne connaissent pas le notation musicale » *(ibidem*, p. 174).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RÉSUMÉ

L'intérêt croissant manifesté par les compositeurs au cours des dernières décennies pour les aspects fondamentaux, archétypaux de la musique, basés sur des constantes psychiques généralement humaines, a abouti à l'étude de la « dimension temporelle » de l'art sonore, une nouvelle syntaxe pouvant être envisagée. Le point de vue de la physique ou de la psychologie contemporaines sur le temps nous offre des notions fondamentales, comme seraient celles d'anisotropie, de chronométrie, respectivement de perception de l'ordre et de la durée des phénomènes, etc. ; ces notions nous aident à mieux comprendre le « système temporel » complexe, construit par abstraction, dans le processus de la pratique sociale et exprimé par la suite, de façon directe ou indirecte, à travers des manifestations spécifiques, y compris la musique. Un pareil type de musique, ayant pour caractères l'aspect statique, l'absence d'une évolution, des « surprises », de la « dramaturgie », des « repères normalement perceptibles », l'« articulation grammaticale flexible », la « discontinuité structurale », le « climax expressif constant », etc., pourrait être appelé « musique atemporelle » (ou nonévolutive, « nondirectionnée », « immobile », etc.). Les procédés mentionnés induisent, au niveau de la perception temporelle, une distorsion similaire, en lignes générales, aux distorsions de la perception spatiale dans le cas de certaines illusions optiques. En contrariant systématiquement l'« état d'attente », cette musique suscite le problème d'un mode de « réception » propre, différent comme principe du mode européen traditionnel ; il s'agit, probablement, d'un « ethos artistique » original plus ancien, se rattachant à la conception d'un « temps cyclique », à la pratique de cultures en majorité orales, etc., ethos pouvant néanmoins offrir à l'art contemporain de précieux éléments pour une nouvelle synthèse.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ZAHARIA BÂRSAN, ANIMATOR DE TEATRU

Poate că rareori, rostind cuvîntul animator, gîndul ne duce la etimologia sa : « anima » — suflet. Într-adevăr, Zaharia Bârsan a *însufleţit* mişcarea teatrală din Ardeal, aflată pe atunci la începuturile sale, a fost într-o epocă de mari elanuri, şi, totodată, de mari frămîntări, însuşi sufletul acestei mişcări. Este greu să ne închipuim înfiriparea activităţii teatrale din Transilvania fără aportul acestui *pionier*, căci iată, încă un cuvînt des rostit în legătură cu el. Mihai Ralea l-a caracterizat drept « pionier nedezminţit al culturii naţionale şi al însufleţirii artistice », iar cînd ne gîndim la un pionier în sens de *premergător*, personalitatea lui Zaharia Bârsan este un exemplu grăitor.

În aceasta constă modernitatea acestei personalităţi, în ciuda acelor elemente uşor desuete pe care le conţine îndeosebi opera sa literară, dar dimensiunea *plurivalentă* a sa, scriitor (poet, dramaturg, prozator), actor, director de scenă, pedagog, director de teatru îl situează printre oamenii de teatru compleţi. Simburele *peren* al personalităţii sale multilaterale, « ştafeta » pe care a predat-o urmaşilor, *mesajul* umanist şi profund patriotic pe care ni-l comunică rămîne dragostea pentru teatrul românesc, care a însemnat însuşi *sensul* vieţii sale.

Urmărind definirea multiplelor dimensiuni şi valenţe ale personalităţii sale, am putea parafraza ceea ce s-a spus despre un alt premergător al teatrului modern : adevărata sa operă a fost însăşi viaţa sa, tumultuoasă, cheltuită cu generozitate, cu risipă din prea-plinul sensibilităţii sale, mulţi caracterizîndu-l drept un sentimental, de unde, poate, constanta lirică a scrierilor sale.

Copilăria (ca dealtfel întreaga sa existenţă) îi sînt marcate de minunata natură a Ţării Bîrsei, de cununa Carpaţilor cu flora lor unică. Desigur, băiatul care va cutreiera pajiştile smălţuite cu flori din anii copilăriei, în satul părintelui său, la Sinpetru, apoi frumuseţea burgului înconjurat de munţi, în anii gimnaziului de la Braşov (poate în tovărăşia colegului şi prietenului său, Sextil Puşcariu), iar mai tîrziu, nenumăratele peregrinări cu prilejul turneelor de-a lungul Transilvaniei, va căpăta privirea unui pictor, descriind zeci de peisaje întîlnite în drumurile sale.

Are fericirea de a avea dascăli străluciţi — Valeriu Branişte, Virgil Oniţiu la gimnaziu, Titu Maiorescu la Facultatea de litere şi filozofie, C. I. Nottara, maestrul său la clasa de tragedie a Conservatorului de artă dramatică. Tînărul însetat de frumos, deţinător al premiului I la clasa de tragedie, bursier al « Societăţii pentru fond de teatru românesc din Transilvania », cunoaşte la Viena, Berlin, Florenţa arta unor mari actori, capi de şcoală ca Novelli (despre care mărturiseşte : « Idealul meu e Ermette Novelli »), Rossi şi alţii.

Ca animator al mişcării teatrale din Transilvania, porneşte în primul său turneu cu căruţa de la ţară, simbol al acelui « dor sfînt » ce îl va mîna în toate turneele sale, răspîndind peste tot lumina aducătoare de ştiinţă şi bucurie : « ... Eu îmi găsesc poezie şi în viaţa mea de călător. Sînt clipe, care, îmi rămîn scumpe, neuitate. Ai conştiinţa că faci bine şi asta-ţi dă o mîngîiere nesfîrşită »[1]. Propria sa efervescenţă aprinde dragostea pentru teatru a publicului naiv, nepregătit pentru teatru, din sate şi tîrguri. Nu-l sperie nici drumurile pline de noroi, nici scenele improvizate lipsite de cel mai elementar decor, deseori se găsesc entuziaşti ce aduc de acasă obiecte necesare în scenă, îl înconjură, îl încurajează. Fapte ce ar putea părea simple amănunte lipsite de semnificaţie, se ridică la valoarea de simbol : într-un turneu la Brad, tineretul lipea pe uşa circiumii următorul bileţel, uşor mototolit, ce servea drept « afiş » : « Teatrul D-lui Zaharia Bârsan — Veniţi fraţi, Artă gustaţi ! »[2] Într-adevăr, setea de teatru era mare !

Ferm hotărît să-şi dedice viaţa teatrului şi mărturisind această năzuinţă lui Caragiale, acesta exclamă cu amărăciune : « Artist în Ţara Românească ... Viaţă sacrificată, domnule ! » Dar vocaţia sa se dovedeşte mai puternică decît raţiunea, nu numai vocaţia de actor, ci însăşi aceea de animator îl fac să treacă cu stoicism peste condiţiile vitrege în care un actor-conducător de trupă trebuia să-şi desfăşoare activitatea în acele timpuri : « Drumurile proa-

[1] Zaharia Bârsan, *Impresii de teatru din Ardeal*, în *Scrieri*, Bucureşti, 1969, p. 511.
[2] *Ibidem*, p. 566.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 161–172, BUCUREŞTI, 1979

21–c. 1424

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ste ... sălile şi scenele improvizate, frigul şi lipsa de bani sau de sprijin din partea unor comitete locale ...lupta cu sărăcia şi incultura în care era ţinută populaţia românească din oraşe şi mai ales de la sate, cu prostul gust »[3].

Încă din tinereţe, Zaharia Bârsan nu se dovedeşte a fi numai un împătimit al teatrului, ci lira sa începe să vibreze din ce în ce mai intens. Fulmen, Veturio, Sînpetreanu sînt pseudonime sub care publică versuri în reviste de prestigiu ca *Vatra*, *Sămănătorul* (la ale cărui şedinţe e mereu prezent), *Viaţa literară*. Debutul său ca poet, în *Convorbiri literare* (1897) îl anunţă ca pe un liric sensibil, uşor înclinat spre melancolie. Poate că încercările pedante de a-l situa într-un anume curent sau direcţie literară s-ar solda cu un rezultat mai puţin concludent. Eugen Lovinescu îl considera un semănătorist, poetul însuşi îşi afirma admiraţia pentru neoromantism, pentru Edmond Rostand, Hugo, von Hofmannsthal sau pentru acel « dandy » plin de spirit care a fost Oscar Wilde, din opera căruia traduce în mod simptomatic, *Salomeea*. Fără îndoială că face parte din aceeaşi familie spirituală. Cultivă în lirica sa frumosul, iubirea care-i dă forţă, aspiră spre înălţimi, am zice, un alt « Excelsior ».

Tonalitatea fundamentală a dramaturgiei sale este, nu întîmplător *lirismul*, de aceea îl putem considera pe eroul poemului dramatic *Trandafirii roşii*, Zefir, ca pe un *alter ego*, ca chintesenţa propriilor sale convingeri şi năzuinţe. Este simbolul vital al operei sale (lirice şi dramatice). În lirică, poezia *Căutătorii de mărgăritare* defineşte profesiunea de credinţă a poetului. Dar ceea ce este important şi trebuie reţinut pentru a preciza o imagine uneori eronat interpretată sau chiar absolutizată este Zefir, *trubadurul* şi, totodată, *luptătorul*, *viteazul*, « pe un cal alb întraripat...iată, creşte ... mai pornit ca o furtună ... şi izbi puhoiu-n faţă, cu o furie nebună »[4]. Acelaşi Zefir este cîntăreţul din sorgintea lui Orfeu sau a geniului lui Hyperion, prin care scriitorul abordează *motivul jertfei*, aşa cum apare el în literatură, fie că ne gîndim la Meşterul Manole din nemuritoarea noastră baladă, sau la constructorul Solness din drama lui Ibsen :

« Cîntecele mele ... eu le cînt, că m-am născut
Legănat de-un cînt de vrajă, ce-l cînta un om pe sară ...
Şi-apoi mama ... toată vremea ... mi-l cînta la leagăn iară ...
.....
Şi izvoarele duioase îmi treziră vechiul cînt
Ce dormea în piept la mine ... cîntec din părinţi şi sfînt !
.....
E frumos să cînţi ... şi singur să te simţi pe-acest pămînt
În puterea nopţii, singur ... să te-asculte cerul sfînt
Dar cînd ţara ta te cheamă ... cade cerul sub pămînt »[5].

Izvorul nesecat al tezaurului folcloric îi oferă creatorului personaje de basm, implicate însă în momentul istoric — bătrînul împărat, jelind suferinţele poporului său şi evocînd anii tinereţii de vitejie, sfetnicii cu nume sugestive — Promoroacă, Pîclă, Şagă, înţeleptul Moş Amurg.

Floarea minunată ce va tămădui aleanul domniţei Liana este mai mult decît o plăsmuire de basm, este simbolul dragostei adînci, neîmpărtăşite, a credinţei în bine, în iubire.

Calul alb ce cîştigă valori metaforice, ca şi în opera altui reprezentant al teatrului poetic, spaniolul Federico Garcia Lorca, potenţează lirismul şi eroismul, în acelaşi timp.

Ca şi în cazul liricii eminesciene, întîlnim în dramaturgia lui Zaharia Bârsan motive poetice întîlnite şi în lirica sa — marea, munţii, florile. « Balada mării » din *Trandafirii roşii* a smuls aplauze ori de cîte ori autorul însuşi sau diferiţi actori au inclus-o în recitaluri, ea însăşi fiind o « piesă de rezistenţă » în lirică :

« Nemărginită mare de-a pururi zbuciumată,
Privind pe-ntinsul verde, ce milă mi-e de tine !
Cum nu ştii ce-i odihna şi n-ai să ştii vreodată
Şi te frămînţi uitată şi fără de răsplată »[6].

Este, de fapt, imaginea dramatică a propriilor frămîntări ale creatorului, într-un continuu zbucium creator.

Universul legendei şi basmului îi dăruieşte substanţa poemului dramatic *Domn de rouă*, al cărui motto glăsuieşte astfel : « Luna s-a îndrăgostit de Soare, fratele ei ... Il caută şi nu poate să-l ajungă ... Plînge de dorul lui ... şi din lacrimile ei s-a născut Domnul de rouă »[7]. Nu este povestea unei iubiri imposibile, ci coborîrea într-o lume ancestrală, tulbure şi stranie, dominată de mari pasiuni. Intriga stufoasă cuprinde multe armonii şi chiar dacă nu se stabileşte o tensiune dramatică, există subteran un fundal de trăiri intense.

În schimb, surprinzător de modernă, îndeosebi prin concentrare, este drama istorică *Se face ziuă*, episod dramatic din răscoala lui Horia. Cel puţin trei dintre personaje, bătrînul popă Costan, nora sa Ilina şi pribeagul Crişan sînt eroi dramatici puternici, animaţi de înalte simţăminte patriotice. Singura noapte, a anului nou 1784, în care se petrece acţiunea — în ajunul răscoalei — cuprinde întreaga incandescenţă a unui mare eveniment social şi istoric.

Costan : « Glas de viteaz glăsuieşte din tine, Ilino ! O inimă de voinic îţi bate în piept ! Cînd te-ai repezit mai deunăzi în turnul bise-

[3] *Ibidem*, p. 508.
[4] Zaharia Bârsan, *Trandafirii roşii*, în *op. cit.*, p. 248.
[5] *Ibidem*, p. 254, 255.
[6] *Ibidem*, p. 293.
[7] Zaharia Bârsan, *Domnul de rouă*, în *op. cit.*, p. 341.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ricii și ai tras clopotele ... mi-a crescut sufletul »[8].

În confruntarea cu baronul, ucigașul fiului ei, această mamă se dezvăluie ca un om adevărat, în afara oricăror scheme sau clișee dramatice :

Ilina : « Sîngele pe care l-ai vărsat ... are să se facă val ... și valul rîu ... și rîul are să-și facă drum ... și are să vie năpraznic asupra voastră ! »

Crișan, care apare în pragul ușii ca un cerșetor colindător este nimbat de aureola legendei : « Anul Nou cu pace și cu sănătate, cu spor întru toate ... Hei moșule, ce cerșesc eu în lumea asta nu e mîncare și adăpost ... Dreptate! ... În noi să credem ! Numai așa are să se facă odată ziuă ! »[9].

Universul dramaturgiei lui Zaharia Bârsan este străbătut și de « muza veselă », în numeroasele adaptări, prelucrări și localizări de comedii și vodeviluri, element important pentru îmbogățirea repertoriului teatral. El considera ca pe un factor de prim ordin încurajarea dramaturgiei naționale și educarea acelui public încă neformat pentru o cultură teatrală solidă, la început prin piese mai puțin pretențioase. Căci, fără îndoială, nu piese ca *De la nord la sud*, *Cîntecul cocoșului*, *Cîinele și pisica* constituie partea reprezentativă a dramaturgiei sale, dar semnificația lor pentru activitatea *omului de teatru*, a *animatorului teatral* trebuie subliniată. Comedia lui Goldoni, *Slugă la doi stăpîni* era mereu « acomodată » conform condițiilor diferitelor turnee, și omul de teatru meticulos, nu obosea să revină asupra ei, deși socotea comedia (poate totuși, prea aspru) printre « nimicurile frumoase ale lui Goldoni »[10]. Aceste comedii care alcătuiau o bună parte din repertoriul turneelor sale lasă să descoperim în ele meșteșugul, acel « *artifex* » cu care Zaharia Bârsan știa să închege o intrigă, relații între personaje, să arunce vorbe de duh, să facă să explodeze o lovitură de teatru. Privind coperțile interioare ale micilor cărți, apărute în majoritatea lor în editura librăriei brașovene Ciurcu la începutul secolului, descoperim (poate cu un mic zîmbet, dar și cu emoție) febrilitatea cu care Zaharia Bârsan « fabrica » aceste piese, este adevărat, sortite divertismentului efemer, dar dovedind (și aceasta contează în primul rînd) marea sa dragoste pentru teatru, pentru public. Imaginea înșelătoare pe care o poate forma acest aspect este corectată prin următoarea afirmație, adevărată profesiune de credință a animatorului : « Teatrul a ajuns sinonim cu „comèdie". Dacă diletanții ar fi rămas la comedii ușoare de conversație simplă, la comedii de situații, tot ar fi fost ceva, dar îndrăzneala lor de a intra în caractere i-a făcut să calce alătureа cu drumul și a împins publicul într-o rătăcire completă. Între astfel de împrejurări, un turneu de teatru prin Ardeal, cu un repertoriu mai mult dramatic, era o încercare, o cutezanță. Țineam însă să distrug cu totul ideea că teatrul e o „comèdie" și de aceea aproape toate reprezentațiile mele mi le începeam cu o piesă serioasă. Cîte n-a trebuit să îndur ! De cîte ori cele mai subtile momente dramatice nu erau nimicite de cîte un rîs cu hohot ... »[11].

Dar animatorul teatral era, în același timp, un adevărat patriot, un om care trăia pînă la dăruire clipele cele mai grele din viața zbuciumată a țării. În primul război mondial, Zaharia Bârsan era prezent printre ostașii și răniții de pe front, alături de mari actori adunați la Iași spre a oferi oamenilor în acele dramatice momente de cumpănă, ceasuri de bucurie și destindere. Nottara, Maria Ventura, Ion Manolescu, Gheorghe Storin alături de Zaharia Bârsan dădeau spectacole, recitau versuri, dezvăluind miezul viu al noțiunii de « artist-cetățean ».

Dacă activitatea de început a actorului și conducătorului de trupe teatrale a fost legată îndeosebi de Brașov, turneele purtîndu-i pașii pînă în nordul Transilvaniei, geneza și evoluția Teatrului Național din Cluj sînt nemijlocit legate de personalitatea sa, reliefîndu-i dimensiunea de *ctitor*.

Data de 1 decembrie 1919 se înscrie ca o adevărată sărbătoare a teatrului românesc. Cu cîteva luni mai devreme, presa entuziastă saluta « primăvara artei noastre », primul turneu al actorilor români — de la Teatrul Național din București — în Transilvania, reunind mari nume ca Nottara, Vasile Toneanu, Ion Petrescu, George Ciprian, Al. Critico, Ion Șahighian, Olimpia și Zaharia Bârsan. Repertoriul era alcătuit exclusiv din piese ale dramaturgiei originale, un repertoriu de adevărată strălucire : *Apus de soare*, *Fîntîna Blanduziei*, *Răzvan și Vidra*, *Trandafirii roșii*.

Inaugurarea Naționalului clujean venea ca o omagiere a istoricului act al Unirii, la aniversarea unui an de la marea adunare populară de la Alba Iulia. Zaharia Bârsan era prezent nu numai ca actor și conducător, ci și ca scriitor, culegînd ropote de aplauze cu vibrantul *Poem al Unirii* (recitat de soția sa, actrița Olimpia Bârsan) și cu episodul dramatic *Se face ziuă*. Iată deci, cum dimensiunea plurivalentă a animatorului se afirmase din plin, într-unul dintre cele mai emoționante momente din istoria patriei noastre.

Apelului său de a întări colectivul noului teatru ce avea să devină punctul convergent al vieții teatrale din Transilvania, îi răspunseseră actori din diferite teatre — București, Iași, Craiova — Neamțu-Ottonel, Al. I. Ghibericon, Sonia Cluceru, G. Calboreanu și alții, venind astfel în întîmpinarea unui imperativ civic. Naționalul clujean devenise un punct luminos

[8] Zaharia Bârsan, *Se face ziuă*, în *op. cit.*, p. 154.
[9] *Ibidem*, p. 180, 181.
[10] Zaharia Bârsan, *Impresii de teatru din Ardeal*, în *op. cit.*, p. 499.
[11] *Ibidem*, p. 492, 493.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spre care se îndreptau energiile creatoare ale teatrului românesc.

Timp de douăzeci de ani, directoratul lui Zaharia Bârsan a asigurat Teatrului Naţional din Cluj înaltul prestigiu al unui lăcaş de cultură în care actorii, cît şi publicul erau formaţi la şcoala celei mai valoroase dramaturgii : alături de Alecsandri, Delavrancea, Caragiale, Davila, figurau Shakespeare, Molière, Goldoni, Gogol, Cehov, Tolstoi, Strindberg, Ibsen, Pirandello. Conştiinţa profesională, cultura sa vastă, calităţile de pedagog au transformat Naţionalul clujean într-o instituţie teatrală cu un stil bine definit, un teatru însufleţit de un «spiritus rector» care şi-a format cu răbdare, cu tact şi cu o intuiţie psihologică acută nu numai o *trupă* omogenă, ci şi un *public* din ce în ce mai matur, apt să înţeleagă şi să preţuiască operele reprezentative ale dramaturgiei naţionale şi universale. În acest sens, edificatoare sînt schimburile de opinii cu un alt animator al teatrului românesc, cu o bogată experienţă, A. Davila, un bun sfătuitor al lui Zaharia Bârsan. În viziunea sa (pe atunci, aproape utopică), nu numai un centru cultural ca Clujul ar fi trebuit să beneficieze de teatru, ci numeroase oraşe din Transilvania, către care s-ar fi îndreptat actorii clujeni în turneele lor.

În anul 1945, trei ani înaintea trecerii sale din viaţă, era numit director artistic onorific pe viaţă al Teatrului Naţional din Cluj, dovada înaltei preţuiri de care se bucura. Era satisfacţia bine meritată a ctitorului.

Ca actor, Zaharia Bârsan se înscrie în rîndul actorilor tragici. Galeria eroilor shakespearieni, îndeosebi, este o dovadă grăitoare : zbuciumul nefericitului Lear, reverberaţiile monologului lui Hamlet, aspiraţiile nebuneşti ale lui Macbeth, dar şi fanatismul adevărului la Oedip-ul lui Sofocle, înflăcărarea eroilor romantici — Ruy Blas, Karl Moor, sau marile roluri ale dramaturgiei noastre clasice — Luca Arbore, Ovidiu, Horaţiu, Vlaicu. Actor de tip romantic în primul rînd, identificarea cu visătorul Zefir defineşte, poate, cel mai bine structura sa actoricească. Zefir, simbolul poeziei, întruchipare a motivului jertfei, a purităţii. Trecerea anilor va aduce cu sine o nobilă maturizare, iată profilul ca de efigie romană al lui Ovidiu, sau echilibrul, demnitatea şi înţelepciunea lui Luca Arbore. Fără îndoială că astăzi stilul de interpretare romantic ne apare retoric sau emfatic, nu trebuie să uităm însă înflăcărarea patosului autentic al perioadei aceleia. Una dintre aspiraţiile actorului Zaharia Bârsan era realizarea unui joc actoricesc simplu, natural : « În comedie m-am ferit întotdeauna de exagerări, m-am ferit de a scoate efectele din strîmbături ; un natural simplu, cît se poate de simplu, m-a condus întotdeauna »[12]. Privind fotografiile actorului, ne putem da seama că acest boem, cum era socotit de mulţi contemporani, era, într-adevăr, unul dintre ultimii romantici : ochii uşor melancolici ai unui visător, fruntea înaltă, trăsături regulate luminate de un surîs abia schiţat.

Un aspect interesant, demn de a fi mai îndeaproape cercetat ni se pare a fi capacitatea lui Zaharia Bârsan de a teoretiza procesul creaţiei, de a îndruma activitatea teatrală, atît de complexă şi, nu rareori, contradictorie. Volumul intitulat *Impresii de teatru din Ardeal*, apărut la Arad în anul 1908, arată că mai mult timp de reflecţie şi meditaţie asupra fenomenului teatral, în vîrtejul vieţii sale de peregrin, i-ar fi conturat în mai mare măsură latura de *eseist*, înzestrat cu un ascuţit spirit de observaţie, descifrînd elemente caracteristice societăţii timpului, descoperind amănuntul pitoresc revelator, căutînd soluţii şi dîndu-le prin exemplul propriei sale activităţi de animator. Descoperim în această carte, modestă dar entuziastă, cu un caracter de sinceră confesiune, simţul umorului alături de simţul de răspundere al omului de cultură, în faţa multor obstacole. Cartea îl prezintă ca pe un martor şi, în acelaşi timp, *raisonneur* al epocii. Modest, autorul spera ca aceste impresii să fie « o lectură plăcută pentru cetitori şi o interesantă oglindă pentru cei ce mai tîrziu vor dori să privească la începutul teatrului ardelean »[13]. Ele sînt, fără îndoială, mai mult decît un document, convertindu-se într-un real îndemn pentru orice actor sau om de teatru, hotărît să se dăruiască chemării sale.

Astfel, un interesant punct de pornire al unui virtual eseu l-ar putea oferi problema « rolului nebuniei în literatura dramatică », pe care Zaharia Bârsan o enunţă, făcînd judicioase observaţii şi disocieri între « nebunia » lui Heracle sau Ajax în tragedia antică, Hamlet, Ofelia, Lear, Timon în dramaturgia shakesperiană, Ion în *Năpasta* lui Caragiale sau cauzele sociologice ale nebuniei lui Osvald din *Strigoii* de Ibsen.

Multe pagini ale cărţii conţin pete de lumină, ca într-un tablou impresionist, în descrierea unei nopţi cu lună pe Mureş sau a munţilor înclinaţi peste o apă limpede. Sugestivă prin pitorescul ei proaspăt este evocarea mulţimii pestriţe din burgul braşovean, asaltîndu-l pe Bufallo Bill cu indienii săi : « Era ziua de veşnică pomenire cînd zăpăcitorul de minţi, Bufallo Bill, americanul, îşi întinsese corturile pe cîmpul de după cetăţuia Braşovului. Străzile bătrînei cetăţi erau pline de lume, pe care n-o vezi în toate zilele. Năvălise „provinţa" din depărtări mari să vadă pe indienii călăreţi şi s-audă strigătele lor sălbatice. Braşovul avea un aspect împestriţat. Femeile mai cu seamă ... Cum să spui, parcă degrabă îşi puseseră corsetele de-a dindărătelea, aşa de puţin se potriveau cu taliile lor deprinse în lărgimea aerului de la ţară »[14].

Înainte de toate, însă, impresionează în acest volum de impresii fugare, dar nu lipsite de

[12] *Ibidem*, p. 501.

[13] *Ibidem*, p. 493.

[14] *Ibidem*, p. 494.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

precizia unui ochi ager şi gustînd frumosul, gravitatea cu care autorul concepe misiunea omului de teatru, veneraţia pentru înaintaşi, datoria sprijinirii creaţiei originale: « Mi se povestea despre figuri de artişti, mulţi trecuţi astăzi pe ceea lume, despre viaţa lor, atît cît a putut fi cunoscută în trecerea lor scurtă, despre jocul lor şi despre diferite scene cari prin frumuseţea lor au rămas încă vii în amintirea celor ce au avut parte să le vadă. Toate aceste descoperiri, atît de preţioase pentru noi, urmaşi modeşti pe aceeaşi cale, îmi înălţau sufletul, mă încurajau şi mă îndemnau la munca atît de anevoioasă a începutului întru pornirea teatrului românesc ». [15]

Animatorul nu făcea reflecţii cu caracter abstract, ci aplica observaţiile asupra situaţiei cercetate, la propria sa activitate: «Numai atunci ar fi întreagă mişcarea noastră teatrală, cînd vom putea să jucăm piese luate din viaţa noastră, cu năcazurile şi bucuriile ei ... Pentru mine ar fi o mîndrie să iau în repertoriu piese originale de la noi şi mişcarea teatrală ar face un pas înainte » [16]. Într-adevăr, ce exemplu mai grăitor decît inaugurarea festivă a Teatrului Naţional din Cluj cu piese ale dramaturgiei originale, printre care şi propriile sale piese?

Printre preocupările multilateralului om de teatru se situează şi începerea unor cercetări de *istoria teatrului românesc*, deci o altă faţetă ce dezvăluie seriozitatea animatorului, conştiinţa fundamentării unor studii de istoriografie teatrală, pe baza unor documente ce ar implica continuitatea unor astfel de cercetări: « Cred, deci, că e timpul suprem să se gîndească cineva să adune toate rămăşiţele răzleţe din gazete, din gura celor ce au luat parte la acel început, din amintirea unora, cari au văzut acest început — acum pînă mai e vreme — şi astfel, cu multă chibzuinţă, să întruchipeze o istorie a începutului teatrului românesc de la noi, cît se poate mai complectă şi mai adevărată » [17].

Zaharia Bârsan, animatorul, avea convingerea că « noi, slujitorii artei⟨ ... ⟩ în primul rînd suntem datori să netezim drumurile, să înseninăm zările, să luminăm înaintea noastră, să înfrăţim şi să aducem pace şi prietenie între toţi prin puterea şi poezia artei noastre » [18]. Prin întreaga sa existenţă, prin puterea sa de dăruire, care a mers pînă aproape de identificarea sa cu teatrul însuşi, prin identificarea vieţii cu creaţia sa, Zaharia Bârsan a fost o ilustrare convingătoare a convingerilor exprimate.

Fie ca amintirea şi pilda vie a acestui animator să înflăcăreze de-a pururi torţa teatrului românesc.

IOANA MĂRGINEANU

[15] *Ibidem*, p. 489.
[16] *Ibidem*, p. 507.
[17] *Ibidem*, p. 490.
[18] *Ibidem*, p. 612.

DE MAX ÎNTR-UN SPECTACOL MEYERHOLDIAN

Puţin « revăzute » şi comentate de istoricii teatrului modern, întîlnirea şi colaborarea scenică dintre regizorul Vsevolod Meyerhold şi actorul De Max, întîmplate în primăvara anului 1913, la Paris, merită totuşi a fi amintite. Împrejurarea nu a fost prea fericită, dacă ne gîndim la textul dramatic pe care-l serveau împreună, *Pisanella sau Moartea parfumată* de Gabriele D'Annunzio, ficţiune fastuoasă şi coregrafică (cu prinţi şi regine, cu sclave negre care vor săvîrşi, în final, moartea Pisanellei, înăbuşită sub trandafiri). Dedicată de D'Annunzio dansatoarei Ida Rubinstein, piesa îşi exprima poziţia antinaturalistă şi antiveristă prin soluţia superficială a anecdotei exotice, de turnură legendară, încărcată de fast plastic, şi ritual pompos. Reuşita sa scenică a fost destul de discutată, oricum discutabilă, poate şi din cauza unei distribuţii eteroclite, internaţionale, în care mai apăreau scenograful Bakst, coregraful Fokin, compozitorul Ildebrando de Parma. Se obţinuse o desfăşurare de tablouri — « amestec de brutalitate şi preţiozitate », după opinia unui critic citat pe atunci [1] — , tablouri de maximă decorativitate, rezolvate spaţial în ritmuri evident căutate, angrenînd ansamblul, dîndu-i un suport muzical. Prin includerea muzicii şi dansului se tindea — deocamdată în acest mod spectaculos — spre sinteza operei de artă totale. Sub fastul montării se întrevăd gîndurile artistice ale lui Meyerhold — regizor, în acea vreme, la Teatrul Imperial Alexandriski din Petersburg —, preocuparea sa pentru Wagner şi spectacolul total *(Gesamtkunstwerk)*, unde « muzica, determinînd durata a tot ceea ce se întîmplă pe scenă, conferă un ritm care n-are nimic comun cu cel cotidian » [2], iar dansul este o sursă de noi constatări privind supleţea şi mobilitatea corpului uman, care, devenit «instrument de expresie, la egalitate cu orchestra şi decorul, participă activ la mişcarea scenică. Coarmonioasă cu decorul şi coritmică cu muzica,

[1] René Doumic, *Revue dramatique*, în *Revue des deux mondes*, 15 iulie 1913, p. 450.
[2] V. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, Paris, 1963, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

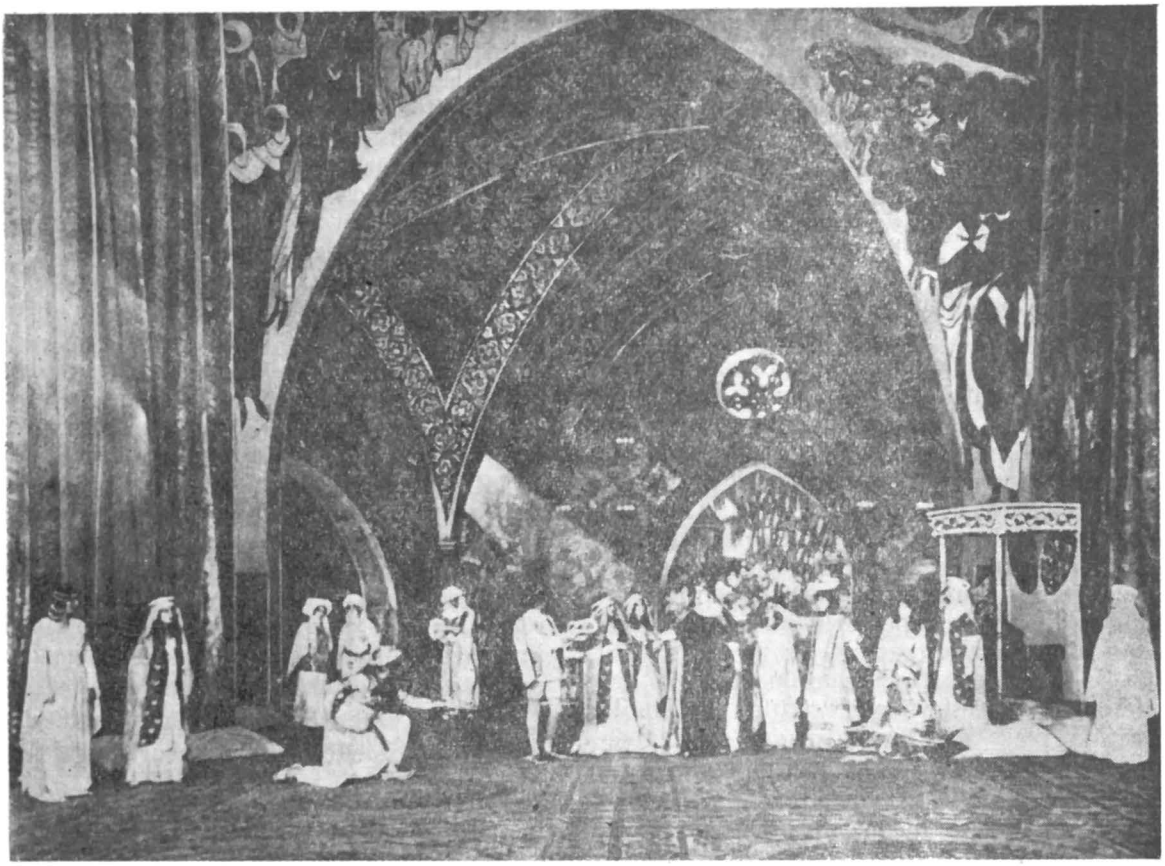


Fig. 1. — *Pisanella sau Moartea parfumată* de G. D'Annunzio, Teatrul Châtelet, 1913, regia V. Meyerhold. **Scenă** în palatul din Nicosia.

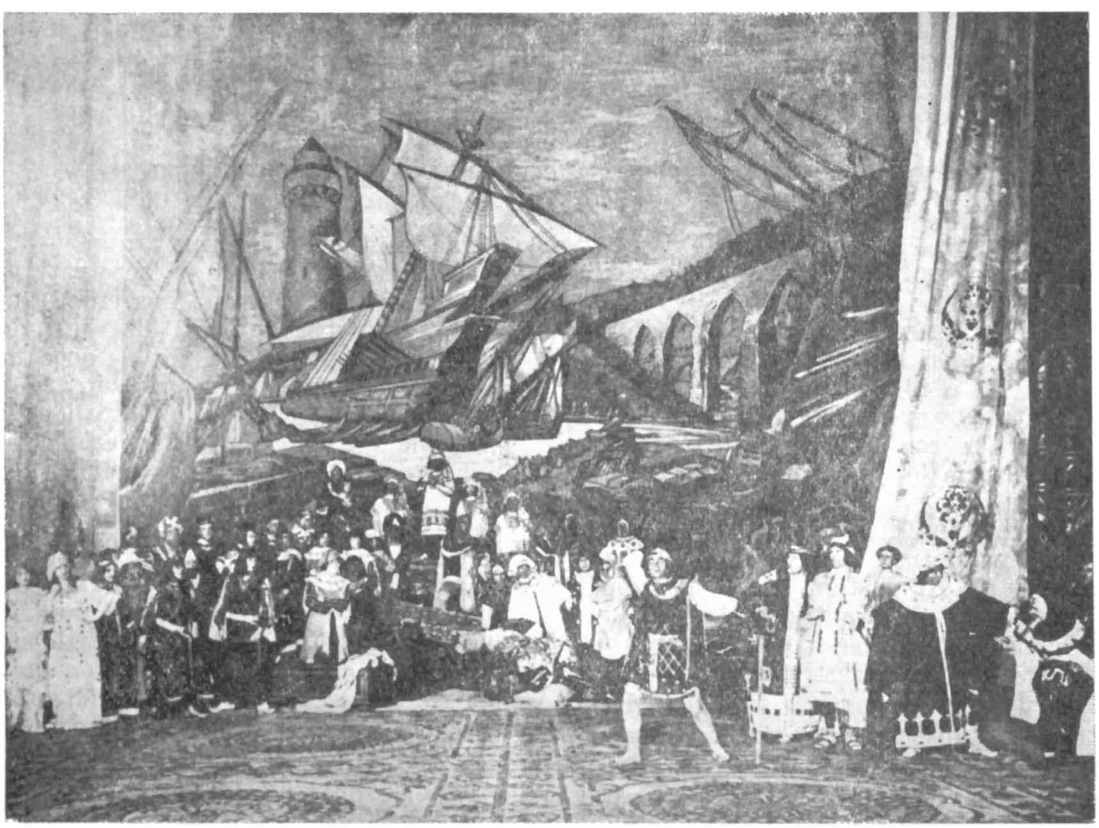


Fig. 2. — *Pisanella sau Moartea parfumată* de G. D'Annunzio. « Decorul celui de-al doilea tablou reprezintă un port în culori crude de cărămiziu și albastru, animat de dezordinea debarcării corsarilor, sub soarele purpuriu » *(Le Théâtre*, iulie 1913, nr. 349).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — *Pisanella sau Moartea parfumată de* G. D'Annunzio. Scenă din al treilea tablou — « fundalul decorului reprezintă o grădină de chiparoşi, severă şi graţioasă totodată, dominată de un cer palid pe care zorile îl vor auri » *(Le Théâtre,* iulie 1913, nr. 349).

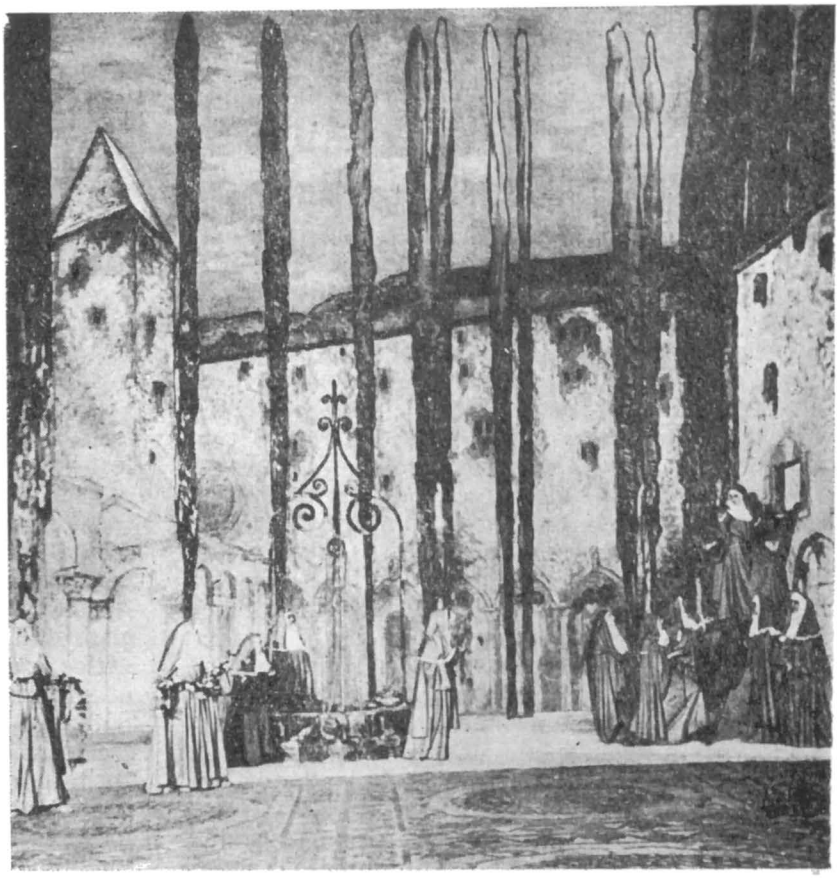


Fig. 4. — *Pisanella sau Moartea parfumată* de G. D'Annunzio. De Max — Prinţul cetăţii Tyr.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ființa umană se mișcă, de asemeni, ca *operă de artă* »[3].

Cronicarii parizieni sesizează cîteva probleme deosebite pe care Meyerhold încerca să le rezolve în spectacolul său, poate mai clare prin felul în care le pune la repetiții, decît în rezultatul premierei. În fond, ele se reduc la problema aflării unității expresive a acestui spectacol-conglomerat (care depinde atît de viziunea cît și de construcția sa, de modul în care se oferă publicului, pe mai multe planuri, de la proscenium la fundal), stilizarea fiindu-i principiul estetic director. Relatările sînt concludente « Dl. Meyerhold a cerut decoratorului să debaraseze complet avanscena și să-i pregătească, între rampă și al doilea plan al scenei, un interval sobru decorat de un covor negru și aur. Cortina este mutată în acest plan doi. Astfel, înainte să se ridice, publicul este deja introdus în atmosfera și ambianța acțiunii. Decorul, care constituie fundalul scenei, va fi foarte îndepărtat pentru a sublinia mai mult iluzia: actorii, în loc să se decupeze pe el, vor apărea mișcîndu-se în fața unui orizont îndepărtat. În momentele în care acțiunea se intensifică, ei vor veni în prim plan să-și desfășoare jocul cel mai dramatic. 〈...〉 Pentru tehnica actorilor fiecare mișcare — după dl. Meyerhold — trebuie închipuită ca într-un dans, cum este în teatrul japonez, studiat îndelung. El vrea ca orice gest să fie stilizat; să se exprime printr-o mimică adecvată cuvîntul ce-i corespunde »[4].

S-ar părea că, într-un timp relativ scurt, Meyerhold s-a străduit să realizeze un spectacol nu numai de ținută ci, mai mult, însemnînd aprofundarea unor preocupări regizorale, cu prețul unor intervenții în text, a unor explicații cu autorul care asista la repetiții. Nereușind totdeauna să se armonizeze cu concepția unor colaboratori — de o valoare certă, pe care-i stima —, rezultatul scenic se va resimți. Desprindem dintr-o scrisoare a sa: « Grație unor enorme tăieturi, s-a putut face interesant actul III. Dansurile puse la punct de Fokin sînt impresionante, cu toate că nu sînt de acord cu concepția sa »[5].

Premiera are loc în sala teatrului Châtelet, la 12 iunie 1913. Critica este împărțită, reproșul cel mai răspîndit fiind pentru rezolvarea spațială a spectacolului: « Opera dlui. Gabriele D'Annunzio a părut obscură. Aceasta ține în parte de supărătoarea dispunere a montării, astăzi rectificată. Actorii erau trimiși în fundul imensului platou de la Châtelet; vocile lor ajungeau la public slabe și confuze »[6]. Și totuși, știind să distingă criticile — unele susțineau un teatru străin de vederile sale, naturalist sau de compoziție psihologică — dar corectînd ceea ce credea necesar, regizorul va scrie, mulțumit pînă la urmă de spectacolul său, cu concluzii care ni-l decoperă azi bogat în consecințe, confirmate de evoluția artistică ulterioară: « Este într-adevăr una din montările mele cele mai reușite. Am izbutit să reunesc în același ansamblu actele disparate stilistic ale lui D'Annunzio. Este evident că a sosit momentul pentru mine să dirijez masele. Actul I, în care sînt cuprinși aproape 200 de executanți, se desfășoară într-un mod perfect armonios și rămîn încă multe posibilități neutilizate 〈...〉 În actul III, două mari noutăți: o arie de joc depărtată (în profunzime, plecînd de la rampă) și așezarea figuranților între culise. Există, evident, o serie de erori »[7].

Prezența lui De Max în acest spectacol, « de frontieră », am spune, este menționată cu satisfacție, moderată la cîte un cronicar de dorința nuanțării psihologice, deși în intenția regizorală fusese tocmai un joc de posturi hieratice, de siluete heraldice, de ritm coregrafic, o interpretare în linii nete, cu crescendouri patetice. În rolul său — prințul cetății Tyr — De Max apare « melancolic și violent, de o autoritate și de o noblețe naturale și febrile ». Calitatea unei expresivități complexe este remarcată de criticul Louis Delluc, viitorul cineast: « diversitatea profundă a artei sale se afirmă încă o dată într-un rol destul de scurt, de fapt, în care exprimă emoția, ironia, nepăsarea în dragoste, dragostea în durere »[8]. Ceea ce considerăm important aici este însă relevarea disponibilității creatoare a acestui « tragedian genial » care « ignora codurile, formulele », după opinia lui Jean Cocteau[9].

Trebuie văzut în această interpretare mai mult decît prezența unui nume de mare prestigiu într-un spectacol de mare montare. Prin contactul cu concepția regizorală a lui Meyerhold, De Max nu mai este doar acel interpret putînd să joace cu autoritate orice personaj tragic (de la Neron din *Britannicus* de Racine la rolurile din piesele în opt acte ale lui F. Hérold și P. Vérola, *Bouddha*, *Ramsès II)* pentru că « toți eroii și toate legendele stimulau patima sa pentru costume și atitudini »[10]. Dincolo de imperfecțiunile sesizate atunci, dincolo de ceea ce în această montare aparține trecutului, interpretarea lui De Max capătă o inedită, surprinzătoare semnificație, prin angrenarea sa într-o încercare scenică tinzînd programatic către un spectacol-artă integrală. Iar această năzuință de teatru pretindea — încă de atunci — firesc, dialectic, tocmai prin ceea ce demonstra practic cu evidență, o artă actoricească nouă, apropriată.

ION CAZABAN

[3] *Ibidem*, p. 76.
[4] Emile Henriot, *Gabriele D'Annunzio et la « Pisanelle »*, în *Le Temps*, nr. 18 967, 8 iunie 1913.
[5] V. Meyerhold, *op. cit.*, p. 93.
[6] Adolphe Brisson, *Chronique théâtrale*, în *Le Temps*, nr. 18 975, 16 iunie 1913.
[7] V. Meyerhold, *op. cit.*, p. 93.
[8] *Comoedia illustrée*, nr. 18, 20 iunie 1913, p. 872.
[9] *Portraits-souvenir*, Paris, 1935, p. 154.
[10] *Ibidem*, p. 160.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De-a lungul celor două decenii şi jumătate de frămîntată existenţă, activitatea Teatrelor Naţionale, ca şi a celorlalte grupări artistice cu o viaţă mai îndelungată, sau mai efemeră, este reglementată, în perioada dintre cele două războaie mondiale, de intervenţia a trei legi promulgate de Ministerul Cultelor şi Artelor — 1926, 1930 şi 1937 — elaborate în intenţia de a extinde controlul eficace al statului asupra teatrelor oficiale şi deopotrivă a celor particulare. Multiplele transformări în planul vieţii spirituale, modernizarea economiei, politica de unificare naţională şi afirmarea pe plan mondial a României, în pofida instabilităţii în guvernare a partidelor care preiau succesiv puterea, impun adoptarea unor noi legiuiri care în mod necesar sînt destinate să vegheze asupra tuturor domeniilor vieţii sociale. În consecinţă şi cadrul administrativ al instituţiilor de spectacole, dovedindu-se depăşit de efervescenţa activităţilor artistice — extinderea pe întreg teritoriul ţării, diversificarea creaţiei dramatice, apariţia unor noi formaţii teatrale, frecvenţa turneelor — determină propunerea unor modificări concretizate în regulamente decrete, hotărîri şi legi, vizînd asigurarea unei baze materiale permanente. Fondurile destinate, mult sub nivelul necesităţilor, continuitatea subvenţionării, care exclude în mod categoric etatizarea teatrelor nu pot restructura în mod fundamental sistemul organizatoric.

În acest context, cu înnoiri de amănunt, apariţia unei legi constituie totuşi un eveniment, prilejuind de obicei o activă şi uneori o pasionantă desfăşurare de iniţiative şi proiecte, o reconsiderare, chiar dacă efemeră, a principiilor de selecţie repertorială. Nu pot fi ignoraţi însă, chiar dacă nu ne propunem acum o detaliere a acestora, factorii independenţi de exigenţele oficiale: apartenenţa membrilor consiliului de conducere a unui teatru la o grupare sau alta, pregătirea şi orizontul de cultură, componenţa colectivului de interpreţi, preferinţele publicului, subvenţia acordată, prezenţa unui regizor sau a unui animator care, în funcţie de condiţii obiective şi subiective, încearcă să « definească », să asigure « personalitate » ansamblului pe care îl conduce.

Legea din 21 martie 1926 « pentru organizarea şi administrarea teatrelor naţionale şi controlul spectacolelor în România » înaintează puţin faţă de 1877, aducînd superficiale schimbări articolelor sistemului propus de Pompiliu Eliade în 1910, nerealizînd, aşa cum s-a remarcat, un progres real ca tehnică legislativă [1]. În pofida « incoerenţei » de care era acuzată, legea impunea, cu preponderenţă, în primul rînd teatrelor oficiale, promovarea dramaturgiei româneşti. Astfel, în stagiunea 1926/27, Naţionalul din Bucureşti, sub directoratul lui Ion Minulescu şi apoi al lui Al. Hodoş, înscrie două premiere, *Mioara* de Camil Petrescu şi *Glafira* de V. Eftimiu, după inaugurarea stagiunii, tradiţional, cu două titluri ale clasicului Alecsandri, *Fîntîna Blanduziei* şi *Piatra din casă*.

Apelînd la un repertoriu de succes de public şi de casă, C. B. Penescu, la Iaşi, izbuteşte să capteze atenţia spectatorilor săi şi să-şi asigure stabilitatea ansamblului, cel puţin pentru încă un an, în detrimentul dramaturgiei naţionale, reprezentată doar de *Vlaicu Vodă* de A. Davila, la inaugurarea stagiunii, spectacol urmat de cîteva titluri cu un succes modest: *Ţiganca* de Sandu Teleajen, *Anuţa* de Lucreţia Petrescu şi *Comedia vieţii* de Adrian Pascu.

Naţionalul craiovean îşi înscrie activitatea sub semnul sărbătoririi a 75 de ani de la înfiinţare, stagiunea « jubiliară » însemnînd pentru Oltenia, sub directoratul profesorului şi scriitorului Ion Dongorozi, un an de « ofensivă a culturii naţionale » prin aducerea în atenţie a pieselor originale, organizarea de serbări şi şezători populare la sate, înfiinţarea unor biblioteci comunale. În planul său, teatrele regionale ocupau un loc de frunte, acestea urmînd să deţină un sector delimitat de acţiune continuă, preocupîndu-se de « diversele categorii politice şi sociale, de aci numaidecît nevoia unui repertoriu pentru copii, adolescenţi, săteni, lucrători etc. ... » [2]. Iniţiativele, surprinzătoare pentru un colectiv cu posibilităţi materiale restrînse, acumulînd deficituri de la o stagiune la alta, curajul opiniilor, succesul reprezentaţiilor în comune, la periferia oraşelor, în şcoli şi penitenciare — amintim din repertoriu *Fîntîna Blanduziei* şi *Săptămîna luminată* de Mihail Săulescu, *Cuiburi sfărîmate* de Sandu Teleajen, *Ciufulici* de George Silviu, *Un erou* de N. Kiriţescu, *Patima roşie* de Mihail Sorbul, *Prometeu* de V. Eftimiu, *Familia Chiţ-Chiţ* de Ion Pas — determină adoptarea « ofensivei culturale » la nivel naţional, Ministerul Artelor punînd în circulaţie o dispoziţie [3] prin care teatrele din provincie erau obligate să organizeze turnee în ţară, cu echipe şi un repertoriu anume alcătuit.

Deşi bogată în evenimente, stagiunea craioveană debutează totuşi într-o atmosferă agitată, punîndu-se în discuţie chiar şi fiinţarea clădirii teatrului, ameninţată cu dărîmarea datorită condiţiilor improrii. Actorii, nemulţumiţi de lipsurile materiale care le prejudiciau interesele « morale şi materiale », de fondul scă-

[1] A se consulta I. Gr. Perieţeanu, *Teatrele noastre naţionale. Caracterizarea lor din punct de vedere juridic*, Bucureşti, 1929.

[2] Ion Dongorozi, *Teatrele Naţionale Regionale*, în *Actualitatea*, Cralova, an. I, nr. 6, oct. 12, 1926.

[3] *Ofensiva culturală* în *Actualitatea*, Cralova, an. I, nr. 11, nov. 16 1926.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zut al pensiilor şi costumelor, maintează memorii nu numai directorului instituţiei (11 septembrie 1926)[4], ci şi ministrului artelor, V. Goldiş, purtînd semnătura unor nume de prestigiu: Margot Boteanu, Aura Fotino, Iancovici Cosmin, Nelly Dordea, Ioachim Dordea. Situaţia financiară a teatrului era înrăutăţită de unele nereguli contabile datorate conducerii anterioare, dar mai ales de suma acordată de oficialităţi, insuficientă, afectînd nu numai prestigiul cultural al instituţiei ci mai ales periclitînd existenţa acesteia, opt ani mai tîrziu închisă temporar.

Într-adevăr, legea constituie o decepţie pentru cei care sperau o reglementare a relaţiilor dramarturg-teatru, director-actori şi mai ales pentru oamenii de cultură care înţelegeau ideea de teatru naţional nu numai ca o rampă de lansare a tinerelor talente, ci, asemeni esteticianului Mihail Dragomirescu, considerau răspunzător de formarea gustului artistic al spectatorilor statul, « chemat ca să-i conducă ⟨...⟩ să le scînteie necontenit înainte-le, lumina culturii curate, idealul estetic sănătos ce trebuie să însufleţească. Iar aceasta nu se poate face fără o organizare larg cuprinzătoare a tuturor manifestaţiilor artistice »[5]. Dacă înfiinţarea teatrului « Odeon » în Bucureşti, destinat debutanţilor, rămîne o neînplinire, nu mai puţin apare, în acest context, ca deziderat enunţat doar, noţiunea de « Teatru Naţional » — factor primordial de educaţie estetică a maselor, teatru în mod ideal condus de oameni competenţi, « în afară de politică » dar mai ales supus acelui sistem care i-ar fi garantat cea mai mare independenţă, indiferent dacă societatea dramatică ar deveni « oficială, semioficială, autonomă, cointeresată, comercializată », cu condiţia — fără de care asemenea instituţie nu şi-ar avea rostul — să aibă « un director bun, artişti buni, regizori buni, directori de scenă buni »[6].

Nu mai tîrziu, însă, decît în 1930, « Legea pentru organizarea pe baze comerciale a teatrelor naţionale şi operelor române », determinînd, drept consecinţă a crizei economice a anilor 1929—30, desfiinţarea sistemului subvenţionării şi instituirea « regiei autonome » pentru teatrele naţionale, declanşează violente proteste, propunîndu-se reîntoarcerea la vechea legislaţie atît de blamată cu patru ani în urmă. Adevărata autonomie, remarca semnatarul unui articol polemic din *Rampa*[7], înseamnă ieşirea de sub tutela politicianismului. « Politicianismul este marea pacoste a vieţii noastre naţionale — afirma Corneliu Moldovan — îndeosebi teatrele şi artele sînt stînjenite în tot ce are mai curat şi mai fecund elanul complexei lor activităţi. Numeroase milioane din subvenţii sînt îndrumate către exigenţele sterpe şi imorale ale politicianismului »[8]. Apreciindu-se că vechiul Minister al Artelor şi-a înăbuşit spiritul stimulator în calcule mercantile, de unde şi iminenta lui dizolvare, se subliniază, şi nu o dată, nevoia artelor de « atmosferă, cîmp întins de alergare, libertate pentru jocul capriciilor »[9], deoarece « inspiraţia şi creaţia rămîn fapte independente de avantagii şi constrîngerile încă ar fi absurde, dar statul însuşi are datoria de a alege cu desăvîrşit simţ critic acele manifestări care îi completează şi continuă viaţa gîndului »[10]. Considerată ca absurdă, contrară intereselor instituţiei teatrale şi ale celor care o slujesc, legea este supusă unor intervenţii, datorate lui Al. Mavrodi, director al Teatrului Naţional din Bucureşti în a doua parte a stagiunii 1930/31, urmate, după şase luni, de părăsirea ei definitivă. Contrar aşteptărilor, Naţionalele din capitală şi din Iaşi par să nu sufere consecinţele directe ale abolirii subvenţiei acordate de oficialităţi. În Bucureşti, activitatea cunoaşte o intensificare datorită înfiinţării « Studioului » în stagiunea 1929/30, care îşi începe activitatea cu *Muşcata din fereastră* de V.I. Popa, şi a conferinţelor susţinute în cadrul matineelor de oameni de cultură, dramaturgi, regizori şi actori. Din repertoriul divers al stagiunii se reţin: *Casandra* de N. Iorga, *O scrisoare pierdută*, *Revizorul* de Gogol, *Nora* de Ibsen, *Cocoşul negru* de V. Eftimiu, *Fata ursului* de V. Voiculescu, *Cruciada copiilor* de Blaga, *Act veneţian* de Camil Petrescu, *Vlad Ţepeş* de Ludovic Dauş, *Vlaicu Vodă*, *Florentina* de Al. Kiriţescu, *Trandafirii roşii* de Zaharia Bârsan şi *Viforul* de Delavrancea. Colectivul ieşean, condus de ambiţiosul Ionel Teodoreanu, realizează o stagiune de succes, 1930—31, prin angajarea regizorilor A. Ion Maican şi Ion Sava (în colaborare cu scenograful Th. Kiriacoff), încununată de un prestigios turneu la Timişoara unde se reprezintă: *Chiriţa în Iaşi* şi *Chiriţa în Provincie*, *Baba Hîrca* de Alecsandri, *Ploaie* de S. Maugham, *Iluzia fericirii* de Evreinov, *Burghezul gentilom* de Molière, *Acel ce primeşte palme* de Pirandello, *Potasch şi Perlmutter* după Montagu Glass.

Cu toate concesiile făcute de A.D. Herz comediei uşoare şi melodramei pentru menţinerea echilibrului bugetar al Teatrului Naţional din Craiova şi deşi activitatea sub îngrijirea noului ei director îşi face debutul într-o sală renovată, cu utilaje şi costume noi, dramaturgul este primit cu rezerve de colectivul

[4] Vezi *Actualitatea*, Craiova, an. I ,nr. 3, sept. 21, 1926.
[5] Vezi *Rampa*, an. VIII nr. 2 202, februarie 28, 1925.
[6] M. Sevastos, *Teatrele naţionale*, în *Lumea*, Iaşi, febr. 1. 1925.
[7] V. Timuş, *Între autonomie şi subvenţie*, în *Rampa*, an. XIV, nr. 3 566, dec. 7, 1929.
[8] Corneliu Moldovan, *Artă, Risipă şi Politicianism*, în *Rampa*, an. XIV, nr. 3573, dec. 15, 1929.
[9] Corneliu Moldovan, *Desfiinţarea Ministerului de Arte*, în *Rampa*, an. XIV, nov. 27, 1929.
[10] Adrian Maniu, *Biopolitică şi artă*, în *Rampa*, an XV, nr. 3601, ian. 24, 1930.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de interpreţi, de presă şi de oficialităţi. Compania vehementă declanşată în ziarele locale nu determină, cum se aştepta, destituirea acestuia, dar asupra repertoriului se resimt unele repercusiuni, cel puţin în promptitudinea cu care directorul va fi nevoit să-şi respecte promisiunile [11]. Nu o dată sălile pline şi numărul mare de reprezentaţii stimulează aprecierile reporterilor craioveni. Cu toate acestea, C. Fortunescu, profesor de prestanţă, personalitate a vieţii culturale, deschide cu autoritate o campanie de denigrare a repertoriului-divertisment, referindu-se în *Arhivele Olteniei* la istoricul teatrului, la tradiţia reprezentării clasicilor, la unele directorate benefice pentru soarta instituţiei şi a interpreţilor, la raportul ce nu poate fi ignorat, scenă-public : «teatrul trebuie — cu orice sacrificii, căci de aceea se subvenţionează de stat — să ridice acest public la el, dar nu să se coboare la nivelul lui ⟨...⟩. Iar dacă concepţia «Teatrul Naţional — afacere comercială» este urmarea firească a transformării unei instituţii de educaţie morală, socială şi artistică complimentară a poporului în regie autonomă comercializată, atunci să fie de cap deşteptului „om de stat" care a conceput-o astfel şi care obligă conducerea teatrului nostru la astfel de procedări» [12].

Deşi părăsită în scurtă vreme, dar neinlocuită nici măcar de un amendament oficial, se ajunge, în timp, la o diriguire a vieţii artistice de către Ministerul Finanţelor, prestigiul unei piese sau al unui spectacol fiind calculat în funcţie de încasări şi numărul reprezentaţiilor. Se impunea, astfel, o nouă legislaţie care să pună capăt «jafului şi haosului regimului fiscal al spectacolelor» [13] sau atitudinii făţişe de minimalizare a eforturilor dramaturgilor, despre condiţia afirmării cărora, însuşi Caton Teodorian, preşedintele Societăţii autorilor dramatici români, nu se sfia, cerînd o adăugire la viitoarea lege, să afirme că succesul literaturii originale ar fi condiţionat «de pildă, de buletinul meteorologic, sau de concurenţa unui film, sau de atîtea alte împrejurări» [14]. Dacă se preconiza în general o reechilibrare a balanţei, artă-profit, sau o plasare a accentului pe educaţia estetică prin spectacole de ţinută artistică, V. Eftimiu caută să impună direcţii şi perspective, vorbind încă pe atunci de un «teatru al maselor ⟨...⟩. Trebuie chemat publicul cel mare, publicul virgin — ca unică soluţie de remediere a impasului în care se află scena oficială ⟨...⟩. Teatrele „bonbonieră" şi-au trăit traiul ⟨...⟩. Avem nevoie de un suflu larg al mulţimilor : lucrători, studenţi, soldaţi, ţărani, toţi capabili să se pasioneze de năvala unor idei noi, înalte, generoase, purificatoare» [15]. Noua legislaţie, aşteptată cu un viu interes, dezamăgeşte pentru a treia oară în aceşti ani. În mod inexplicabil, se porneşte, iarăşi, de la calcule administrative, factorii educaţionali şi estetici fiind «implicaţi» dar în nici un caz stimulaţi de înlesniri oficiale. În timp ce literatura de import este scutită de impozite, cresc cele afectate piesei originale, autorilor scăzîndu-li-se totodată tantiemele cuvenite. Există incontestabil, şi unele consecinţe pozitive. Conducerea unitară — asigurată de un Comitet de direcţie alcătuit din director, administrator, primarul municipiului, o marcantă personalitate, un jurist, doi actori, un critic dramatic [16] — în cele mai multe teatre, îşi asigură prestigiul, încercînd, poate pentru prima dată în acest deceniu, în mod explicit, să asigure fiecărui repertoriu un profil distinct. Se poate vorbi, tot acum, de o mai înţeleaptă îmbinare a succesului de stimă şi de casă, de cointeresare şi de diversificare. Sub directoratul lui Paul I. Prodan, se reprezintă la Bucureşti în stagiunea 1936/37, 202 spectacole cu lucrări româneşti, din 362, apreciate fiind mai ales : *Stele călătoare* de Victor Eftimiu, *Apus de Soare*, *Despot Vodă*, *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*, *D'ale carnavalului* şi *Durnoaia* de Mihail Sorbul, *Suflete tari*, *Avarul* şi *Un duşman al poporului* de Ibsen, *Comedia fericirii* de Evreinov.

Selecţionat după criterii asemănătoare, considerîndu-se, după cum aprecia regizorul Ion Sava, că «entuziasmul publicului de la fiecare spectacol este o meritată răsplată» [17], repertoriul ieşan, pe lîngă lucrări de prestigiu — *O scriscare pierdută*, *Sonata Kreutzer* după Tolstoi, *Veste bună* de Mircea Ştefănescu, *Plicul* de Liviu Rebreanu, *Bolnavul închipuit* de Molière — beneficiază de prezenţa regizorilor Ion Sava şi G.M. Zamfirescu, care au iniţiativa organizării unor şezători literare şi a unor spectacole dedicate copiilor, în cadrul cărora este omagiat Ion Creangă, cu o dramatizare după *Ivan Turbincă* de Adrian Pascu. Rostul activităţii de popularizare a culturii spectacolului era precizat de G.M. Zamfirescu, care la inaugurarea acestora spunea : «şezătorile literare trebuie să cimenteze o legătură cît mai strînsă între teatru şi spectatorii tineri, elevi de liceu şi studenţi, a căror dragoste de cultură ar trebui şi va trebui să fie sîmburele unei mari izbînzi spirituale româneşti» [18]. Re-

[11] A.D., *Nerespectarea de program*, în *Presa*, Craiova, an. II nr. 4 (56), nov, 9, 1931.

[12] C. Fortunescu, *Teatrul nostru naţional*, în *Arhivele Olteniei*, Craiova, ianuarie, 1931.

[13] V. Timuş, *Anul teatral*, în *Rampa*, an. XX, ianuarie, 1937.

[14] Vezi *Rampa* an. XX, nr. 5743, martie 6, 1937.

[15] Virginia Daria, *De vorbă cu Dl. Victor Eftimiu*, în *Patria*, (Cluj), an. 19, nr. 3, ianuarie 6.

[16] Se schimbă totodată şi componenţa comitetelor de lectură, avînd ca reprezentanţi în fiecare teatru cîte un dramaturg : Liviu Rebreanu (Bucureşti), Mihai Sorbul (Iaşi), Zaharia Bârsan (Cluj), iar ca reprezentanţi ai criticii de specialitate sînt aleşi Tudor Teodorescu Braniişte (Bucureşti), Claudia Millian (Cluj).

[17] Ion Sava, *Teatrul ideal*, în *Teatrul*, Iaşi, an. I, nov. 1937.

[18] G.M. Zamfirescu, *Rostul şezătorilor duminicale*, în *Teatrul* (Iaşi), an. I, nr. 4—5, ian.-febr. 1937.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

iese cu evidență și criteriul selecției titlurilor, alese mai ales din fondul original, «cartea de vizită cu care ne înfățișăm în concertul vieții artistice și teatrale a lumii». Considerațiile lui Sandu Telejean, care nu conțin nimic inedit față de înaintași, sau dezideratele criteriilor de organizare a unei instituții naționale de cultură sînt un fățiș protest împotriva invaziei de piese străine și a «ciudatei infirmități — a literaturii originale — de a nu voi uneori, și de a nu îndrăzni alteori să meargă pe propriile ei picioare» [19].

Tendința, stimulată de recenta legislație, observa, în consens cu nemulțumirea generală a oamenilor de teatru, Victor Eftimiu, nu are drept urmare decît să descurajeze creatorii, singura soluție fiind ca aceștia «să-și strîngă rîndurile și să ceară mai multă dreptate pentru munca lor» [20].

Nici ultima legislație semnificativă a etapei interbelice, marcînd un moment de evoluție, nu soluționează desigur problemele complexe de creație și materiale ale teatrelor oficiale, stimularea dramaturgiei originale, promovările, angajările, colaborarea actorilor în alte teatre. Urmează ani de succese și eșecuri, cu opțiuni precise și confuzii, ani pe care nu întîmplător teoreticianul și dramaturgul Camil Petrescu, într-o privire retrospectivă, îi caracteriza ca ani de criză, datorată gustului pervertit al spectatorilor pentru melo și reprezentația fastuoasă, pentru prelucrări ale unor capodopere literare după rețete înșelînd credința intelectualului de condiție mediocră. Într-unul din seria articolelor sale vehemente, în raport cu politica oficială impusă teatrelor naționale, își preciza punctul de vedere: «... despre povîrnișul pe care a pornit teatrul românesc noi am scris din vreme, cînd erau posibilități de priponire și chiar de ieșire deasupra. Ceea ce vedem azi cu toții nu constituie primul termen al crizei ci soluția ei tragică. Într-un articol din 1943 arătam, încă de pe atunci citînd pe larg alte avertismente, că erau semne că teatrul românesc intră în descompunere, pentru că toți centrii lui vitali sînt bolnavi ...» [21].

O formă superioară de organizare profesională pentru care au militat, alături de Camil Petrescu, oameni de litere, dramaturgi, regizori, actori (amintim pe Tudor Vianu, Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu, Ion Sava, Marietta Sadova, Radu Beligan) se va împlini abia după actul, decisiv în istoria noastră, de la 23 August 1944, care va însemna, prin etatizarea instituțiilor de spectacol, nu numai răspîndirea culturii teatrale în toate centrele importante ale țării, dar mai ales asigurarea bazei materiale, constante, premisă certă pentru avîntul culturii, pentru independența gîndului și stimularea imaginației creatoare.

MEDEEA IONESCU

[19] Sandu Teleajen, *Înapoi la piesele originale*, în *Teatrul*, (Iași) an. I, nr. 3, dec. 1937.

[20] V. Eftimiu, *Arta națională*, în *Patria* (Cluj), an. XIX, oct. 24, 1937. Ca director pentru un scurt interval de timp al instituției clujene, V. Eftimiu nu precupețește nici un efort de sincronizare cu celelalte Naționale, aducînd în preocupările colectivului, *Domnul de rouă*, și *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan, *Morișca* de Ion Luca, *Suflete tari* de C.Petrescu, *Regele Lear* și *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, *Andromaca* de Racine, *Constructorul Solness* de Ibsen, *Cezar și Cleopatra* de Shaw, *Doctor fără voie* de Molière.

[21] Camil Petrescu, *Criza teatrului bucureștean*, în *Lumea*, nr. 5, 21 oct. 1945.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU–TEATROLOGIE

Dinamic, bogat în evenimente artistice şi dezbateri, efervescent mai ales pe planul tematicii abordate în creaţia originală, anul teatral 1978 se situează sub semnul actualităţii, care devine pentru autorii dramatici cea mai solicitată sursă de inspiraţie. Motivul istoric, emblema anului precedent, dedicat în faza finală a primului Festival naţional «Cîntarea României» — Centenarului independenţei — este părăsit (cu puţine excepţii) pentru realităţile contemporane, principalele subiecte, unele remarcabile prin inventivitate şi spirit analitic, constituindu-le familia şi societatea, confruntările morale, meditaţia asupra destinului omului cu multitudinea căilor de afirmare înlesnite de noile condiţii ale societăţii noastre, întrebările privind cauzele succesului şi ratării, prietenia şi dragostea, incriminarea imposturii şi a minciunii cu falsele rezonanţe demagogice, în special în comedie etc.

Desigur, nu toate titlurile se vor înscrie în repertoriile permanente ale teatrelor. Calitatea nu se suprapune cantităţii. Numeroase lucrări reţin însă atenţia pentru valoarea literară a textului, ineditul problematicii, pentru vigoarea înfruntărilor de opinii şi subtilitatea analizelor psihologice. Dintre acestea, *A cincea lebădă* de Paul Everac (premiera pe ţară a avut loc la Teatrul Dramatic din Braşov; regia: Eugen Mercus; scenografia: Vasile Roman) ocupă un loc însemnat în creaţia dramaturgului. Everac readuce atenţiei preocupări mai vechi, concentrate în interogaţia majoră privind resursele de onestitate şi curaj ale unui om obişnuit, eroul său, un om al zilelor noastre, faţă în faţă cu propria sa autobiografie alcătuită din fapte şi fiinţe care-i populează existenţa, un conglomerat de automatisme şi comodităţi la care poate renunţa luînd-o de la capăt sub semnul imprevizibilului şi al renunţurilor obligate. De o acuzată teatralitate, întreţesind metafora poetică cu relatarea diurnă, ultima piesă a lui D.R. Popescu, *Rugăciune pentru un disc-Jockey* (premiera absolută a avut loc la Teatrul Dramatic din Galaţi; regia: Nicolae Scarlat; scenografia: Daniela Codarcea) propune tot o radiografie de conştiinţă, devenirea eroului vremelnic înstrăinat de ai săi, de patria sa şi revenit cu un plus de luciditate şi responsabilitate. Confruntarea de opinii dintre generaţii şi mentalităţi opuse constituie pentru realizatori materia unei reprezentaţii cu un pronunţat caracter politic şi justiţiar, susţinut de imagini stilizate şi simboluri cu subliniate înţelesuri generalizatoare. Considerată evenimentul stagiunii clujene, *Cain şi Abel* de Sütö András (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca; regia: Harag György; decorurile: Nagy Endre; costumele: Edit Schranz-Kunovits) încheie trilogia autorului începută cu *Floriile unui geambaş* şi *O stea pe rug*. Dramaturgul apelează la resursele mitului, amplificîndu-i semnificaţiile într-o parabolă pledînd pentru libertatea de opţiune a omului vital, frămîntat de întrebări contradictorii şi mari adevăruri existenţiale, exprimate direct, primitiv chiar, în raport cu autoritatea puterii destructive, anihilînd dreptul la fericire în afara prejudecăţilor şi supunerii iraţionale. Reprezentaţia austeră, cu voite imixtiuni imagistice din zona mitului antic, subliniază violenţa confruntărilor, accentuînd voit şi acele sugestii exprimate lapidar de autor. Tot acum, Theodor Mănescu este prezent cu două titluri. *Noaptea pe asfalt* (în premieră pe ţară la Teatrul de Stat din Sfîntu Gheorghe; regia şi scenografia: Constantin Codrescu) aduce o interesantă investigaţie psihologică cu implicaţii morale şi civice asupra personajelor, prototipuri ale zilelor noastre, în împrejurări limită. Omenie şi laşitate, defecte şi calităţi constituie datele imprecise ale eroilor feriţi de schematizare, ei înşişi pendulînd indecis între responsabilitate şi minciuna disimulată în spatele izolării comode. De aceeaşi factură *Dragoste periculoasă* (Teatrul Giuleşti; regia: Tudor Mărăscu; scenografia: George Doroşenco) se opreşte la universul restrîns al relaţiilor intime umane, cu tot arsenalul răspunderilor imediate, dramatică oscilare între datorie şi tentaţia evaziunilor nonconformiste. Şi Paul Ioachim cu *Goana* (Teatrul Giuleşti; regia: Tudor Mărăscu; scenografia: Octavian Dibrov; costume: Eugenia Bassa-Crişmaru) investighează cauzele care au dus la destrămarea armoniei unei familii consolidată pe sănătoase principii etice, soluţionînd totodată prin răsturnări de situaţii şi «treziri de conştiinţă» rupturile fatale şi

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 173–184, BUCUREŞTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

greşelile iremediabile. Pornind de la principiul intransigenţei şi purităţii absolute, împinse la limitele lor, realizatorii spectacolului invită la o dezbatere profundă şi gravă, în care adevărul este strigat aproape cu violenţă, iar ipocrizia şi laşitatea sînt acuzate cu incisivitate. Tot acum se remarcă în aria scrisului dramatic nume noi printre care reţinem pe cel al poetului şi prozatorului Ion Brad cu *Audienţă la consul* (Teatrul « Nottara »; regia: Ion Cojar; decouri: Constantin Russu; costume: Lidia Radian) şi Mircea Micu cu *Avram Iancu* (Teatrul Naţional din Cluj-Napoca; regia: Dan Alecsandrescu; decoruri: Mircea Matcaboji; costume: Dorina Elena Sortan). Mircea Radu Iacoban şi Dan Tărchilă semnează tot în această stagiune două lucrări originale, primul, *Omul din baie* (premiera pe ţară a avut loc la Teatrul Municipal « Maria Filotti » din Brăila), al doilea, *Rouă pe trotuare* (premiera absolută a avut loc la Teatrul « Nottara »).

Mai puţin afirmat este genul comic. Unele titluri se cuvine totuşi menţionate. *Scene din viaţa unui bădăran (Incomparabilul Al)* de Dumitru Solomon (premiera absolută a avut loc la Teatrul « Mihai Eminescu » din Botoşani; regia şi scenografia: Cristian Pepino) este o comedie de moravuri în care un Alceste (Al) al timpurilor noastre îşi apără integritatea şi puritatea de tentaţia oricăror compromisuri. Şi Ion Băieşu aduce în acest domeniu: *Jocul* (Teatrul « Nottara »; regia George Rafael; decoruri: Sever Frenţiu) o comedie poetică despre micile drame diurne şi *Alibi* (premiera bucureşteană are loc la Teatrul «Bulandra»; regia: Cornel Ţodean; scenografia: Dan Jitianu o satiră adresată habitudinilor perimate, pe alocuri persistente, în care caricatura acuzată destramă posibilele implicaţii tragice.

Există, tot acum, o puţin obişnuită proliferare a dramaturgiei de limbă maghiară, lucrări ale autorilor consacraţi ori semnate de tineri debutanţi: *Dogoreşte soarele asupra lui Seneca* de Kincses Elemér (Teatrul de Nord din Satu Mare); *Vîntul din pustă* de Hunyady Sándor (Teatrul Maghiar de Stat din Sfîntu Gheorghe); *Testamentul* de Tömöry Péter (Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara); *Bethlen Kata* de Kocsis István (Teatrul de Nord din Satu Mare, Secţia maghiară); *Budai Nagy Antal*, un succes mai vechi al lui Karoly Kós reluat de Teatrul de Stat din Oradea, secţia maghiară; *Atenţie la cotitură* de Méhes György (Teatrul de Stat din Arad, secţia maghiară). Piesele amintite, cele mai multe, au fost distinse cu premii de creaţie, în cadrul Colocviului republican de teatru găzduit în luna aprilie de oraşul Sfîntu Gheorghe. Un eveniment de seamă pentru publicul maghiar l-a constituit şi prezentarea în premieră absolută la Teatrul de Stat din Oradea, secţia maghiară, a piesei lui Marin Sorescu, *Matca*, în regia lui Laczó Gusztáv (scenografia: Virgil Miloia; coregrafia: Molnár Gusztáv).

În continuarea seriei restituirilor Eminescu, iniţiată de teatrul botoşănean în 1975, Ion Olteanu realizează un nou spectacol din opera poetului cu *Visul meu de fier*. Inclus aceluiaşi program al valorificărilor, încercărilor dramatice rămase în paginile cărţilor, se înscrie şi *Homer travestit* de Eugen Lovinescu, adaptat pentru scenă, tot la teatrul « Mihai Eminescu » din Botoşani, de Geo Saizescu în colaborare cu Flavia Buref (regia: Geo Saizescu; decoruri: Constantin Piliuţă; costume: Doina Levinţa; muzica: Laurenţiu Profeta; coregrafia: Doina Mihăiescu). Consecvent preocupărilor sale, Ion Olteanu îşi asumă dificila sarcină (Teatrul de Stat din Oradea, secţia română; scenografia: Tatiana Manolescu-Uleu) a evocării unui preţios tezaur cultural, cea mai veche piesă românească *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, tragedia uciderii lui Grigore Ghica Vodă, în conflict cu boierii şi puterea otomană, text auster prin implicaţiile politice, dar agrementat pitoresc de un străvechi obicei popular, peţitul. Lectura scenică voit simplă valorifică emoţionant prima încercare dramatică cunoscută, a cărei vechime depăşeşte două secole. Reprezentată în premieră absolută în cadrul săptămînii Teatrului scurt de la Oradea, obţine Marele premiu al juriului.

În repertoriul celor 40 de colective artistice se promovează alături de lucrări noi ale dramaturgiei originale şi piese în reluare. De menţionat: *Alexandru Lăpuşneanu* de Virgil Stoenescu (Teatrul Naţional din Bucureşti; regia: Cristian Munteanu; scenografia: Mihai Tofan); *D-ale carnavalului* (Teatrul « V.I. Popa » din Bîrlad; regia: Adrian Lupu, Magdalena Klein; scenografia: Radu Corciova); *Rochia* de Romulus Vulpescu şi *Autograful* de Paul Everac (Teatrul Giuleşti, Studio '74; regia: George Bănică; scenografia: Eugenia Bassa-Crîşmaru, Ion Bălăceanu); *Somnoroasa aventură* de Teodor Mazilu (Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ; regia: Nicolae Scarlat; scenografia: Vasile Jurje) şi de acelaşi autor *Aceşti nebuni făţarnici* (Teatrul Naţional « Vasile Alecsandri » din Iaşi; regia: Cristian Hadji-Culea; scenografia: Doina Spiţeru), două încercări de aducere în actualitate a textelor cunoscute publicului, de privire proaspătă din perspectiva exigenţelor noastre etice, primul, prin virulenţă satirică, domolită programatic de ironia subţire a regizorului, al doilea prin plasarea registrului comico-absurd în sfera responsabilităţilor politice. Nu pot fi omise nici dramatizările meritorii, una după Mateiu Caragiale, *Pagini din « Craii de curtea veche »* realizată şi interpretată de Al. Repan (Teatrul « Nottara ») şi a romanului *Clipa* de Dinu Săraru, în versiunea scenică a lui Virgil Stoenescu (premiera absolută a avut loc la Teatrul de Stat din Constanţa; regia: Constantin Dinischiotu; scenografia: Vasile Rotaru).

Mai puţin reprezentată este dramaturgia ţărilor socialiste, din care nu putem aminti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

decît pe Al. Vampilov (cu *Anecdote provinciale*, la Teatrul «Bulandra», și *Întoarcerea fiului risipitor*, la Nottara). Nici piesa contemporană occidentală nu apare în repertoriile teatrelor noastre decît întîmplător. Un eveniment îl constituie totuși premiera bucureșteană cu *Generoasa fundație* de Antonio Buero Vallejo (Teatrul Național; regia: Horea Popescu; decoruri: Paul Bortnovschi; costume: Doina Levința), meditație filozofică pledînd pentru libertatea de opțiune, pentru fericire și integritate morală. O contribuție însemnată la decodarea înțelesurilor propuse de dramaturg o aduc interpreții: Ovidiu Iuliu Moldovan, Ilinca Tomoroveanu, Mircea Albulescu, Marin Moraru, Gh. Cozorici, Costel Constantin.

Reevaluările din fondul clasic universal prin soluții regizorale inventive, spectacole de idei dovedind concepții teatrale actuale au incitat la dezbateri în presă, la colocviile și festivalurile dramatice privind cultura de teatru, rolul colectivelor și al regiei în stimularea gustului și incitarea imaginației spectatorilor. Cum se valorifică în spectacol textul clasic alături de cel original adeseori perfectibil, rămîne o problemă centrală deschisă încă discuțiilor și opiniilor contradictorii. Iată de ce Colocviul tinerilor regizori de la Bîrlad devine una din cele mai importante acțiuni inițiate de ATM, nu atît prin faptul că se prezintă și analizează spectacolele tinerei generații, ci pentru că aici, ei au posibilitatea să-și verifice principiile și metodologiile de lucru, să-și confrunte gîndurile și să-și fixeze coordonate profesionale. Exigența sporită față de calitate, dar mai ales crezul angajării politice și spiritul polemic, combativ au fost susținute anul acesta de toți cei aflați la manifestarea găzduită și acum de teatrul bîrlădean. O dovedesc nu numai punerile în scenă prezentate cu acest prilej, ci și altele care tind să egalizeze activitatea din țară cu cea a capitalei, tinerii regizori fiind în prezent autorii unor evenimente teatrale de excepție. O prodigioasă activitate o desfășoară Mircea Marin care recent semnează *Eduard II* de Marlow (Teatrul Dramatic din Brașov; scenografia: Mihai Mădescu; versiunea românească: Mircea Marin și Marius Robescu), încercare temerară de a ordona acțiunea ramificată a piesei nu în contextul relațiilor social-politice ale vremii, ci în perspectiva dialectică a mersului istoriei, generalizînd problema despotismului anarhic cu implicita criză etică și schimbarea ierahiei valorilor. Cu *Arden din Kent* (Teatrul Municipal din Ploiești; scenografia: Vittorio Holtier), Aureliu Manea propune o lectură poetico-halucinantă a unei incredibile crime obișnuite, în care semnele teatrale subliniază valoarea de simbol la care regizorul își plasează spectacolul, simbol al spiritului malefic într-o lume situată sub semnul dezechilibrului moral. Tot Aurel Manea aduce în *Fedra* de Racine (Teatrul de Stat din Sibiu; scenografia: Clara Racz-Manea) mijloacele parodiei pentru demascarea minciunii, falsității sentimentelor, a retorismului gesturilor formale, cu excepția personajului Fedrei interpretată cu sensibilitate și patos tragic de Anca Neculce Maximilian. Pe scena Teatrului Mic, care se impune anul acesta cu un program artistic original, de valorificare a dramaturgiei secolului XX, Cătălina Buzoianu realizează la o înaltă cotă profesională *Să îmbrăcăm pe cei goi* de Luigi Pirandello (decoruri: Andrei Both; costume: Liana Manțoc), prilejuind Valeriei Seciu (Ersilia) unul din cele mai complexe roluri ale carierei sale, spectaculoasă îmbinare de inocență și impudoare, de inteligență insinuantă și puritate. Inventivitate comică au demonstrat Al. Tocilescu în *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț; scenografia: François Pamfil) și Grigore Gonța în *Fata din Andros* de Terențiu (Teatrul Național din București; scenografia: Dan Nemțeanu). Se cuvine să încheiem enumerarea selectivă cu alte două evenimente ale anului: *Timon din Atena* de Shakespeare (Teatrul «Nottara»; decouri și costume: Dimitrie Sbiera și Maria Stoenescu), unde Dinu Cernescu optează pentru atitudinea politică în transpunerea piesei, acuzînd polemic societatea capitalistă de consum, spiritul ei mercantil, egoist și mărginit. Prin actualizare, piesa cîștigă în semnificații, ideile ei devenind astfel generale și cu atît mai clare și mai percutante. Amintim din numeroasa distribuție pe George Constantin (Timon) și Ștefan Iordache (Apemantus). *A murit Tarelkin*! de A. Suhovo-Kobilin (Teatrul de Stat din Tg. Mureș, scenografia: Dan Jitianu), purtînd semnătura regizorală a lui Gheorghe Harag, este, spre deosebire de *Timon*, mai puțin o polemică față de o lume închisă, cea a regimului țarist, iremediabil condamnată pierii. Harag construiește un univers căruia îi accentuează masca comic-grotescă, solicitînd chiar recuzita absurdului și fantasticului pentru a-i sublinia dezumanizarea, rapacitatea și setea de putere.

★

Un aport însemnat la omogenizarea vieții artistice pe întreg cuprinsul țării l-au avut manifestările de cultură cu sprijinul Asociației oamenilor de artă, a Comitetelor județene de cultură și educației socialiste și a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, cele mai multe acțiuni fiind în prezent deja instituționalizate. Din multitudinea manifestărilor menționăm «Festivalul de teatru contemporan» de la Brașov, «Teatrul politic», acțiune desfășurată concomitent în județele Constanța și Tulcea, «Zilele I.L. Caragiale» de la Craiova, «Gala națională a recitalurilor» și «Colocviul republican al criticilor de teatru» de la Bacău, «Festivalul artei actorului» de la Satu Mare, «Serile de teatru antic» constănțene, «Zilele Sorbul» de la Botoșani, «Colocviul despre arta comediei» de la Galați, «Jubileele teatrale» de la Iași, Timișoara, Baia Mare, Brăila.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sînt acţiuni cu însemnate contribuţii aduse intensificării spiritului de echipă, discuţii practice şi teoretice dezbătînd cu precădere problemele acute ale mesajului creaţiei şi componentele acesteia, dramaturgia, lucrul cu actorii, repertoriul, turneele, măsuri organizatorice etc. O întregire deosebit de utilă preocupării oamenilor de teatru a adus-o «Colocviul naţional de dramaturgie» organizat de Uniunea scriitorilor din Cluj-Napoca.

Anul acesta a mai fost marcat şi de aniversarea a 125 de ani de la inaugurarea Teatrului Naţional din Bucureşti, 25 de ani de existenţă a Teatrului de Stat din Galaţi şi a Teatrului german din Timişoara, evenimentul stagiunii constituindu-l decernarea titlului de «Naţional» colectivului din Tîrgu Mureş.

MEDEEA IONESCU

VIAŢA MUZICALĂ

Sînt semne relevante în viaţa ultimelor stagiuni, care consacră maturitatea mediului artistic românesc, iar bilanţul anului muzical 1978 stă scris în această evoluţie prin impresii de neuitat. Semnele au venit să confirme calitativ şi abundent o imagine formulată pe plan internaţional la adresa nivelului elevat al şcolii româneşti de compoziţie şi au izbutit să ofere o motivaţie practică statisticilor cu privire la premiile internaţionale de interpretare care, în mod continuu în anii recenţi, au situat România pe o poziţie înaltă. Pentru a defini condiţia destinatarului, elementul terminal din triada comunicativă compozitor-interpret-public, se cuvine observată, şi nu în ultimul rînd, inteligenţa unui public educat ani de-a rîndul prin tenace activitate de propagandă, să discearnă şi să preţuiască unde este artă autentică în manifestarea muzicală şi cum reprezintă ea spiritualitatea autohtonă, publicul care a luat cu asalt casa de bilete la concertele conduse de Sergiu Celibidache, publicul care a ştiut să aplaude ca pe un eveniment cu totul deosebit prezentarea sub formă de concert a operei *Orestia II* de Aurel Stroe, publicul instruit care a umplut sălile «Toamnei muzicale clujene», ale «Zilelor muzicale tîrgumureşene» şi ale «Festivalului muzicii de cameră de la Braşov», în fine publicul, mai ales tînăr, care şi-a manifestat, alături de critică, interesul pentru «Festivalul muzicii româneşti de la Iaşi».

Sala cea mare a Ateneului român s-a dovedit neîncăpătoare la apariţia lui Sergiu Celibidache, deşi maestrul a dat 12 concerte, deşi împreună cu repetiţiile, toate publice, contactul nemijlocit cu arta supremului dirijor oferit iubitorilor de muzică a însumat în 1978 peste 30 de mii de locuri, nemaisocotind zecile de mii de telespectatori. Aşteptarea nu a fost amăgită. Pe teritoriul *Simfoniei a 4-a* de Brahms şi în *Preludiul şi moartea Isoldei*, familiara partitură de concert extrasă din opera wagneriană, masa auditorilor a intrat într-o ideală comuniune cu dirijorul şi orchestra lui. Supleţea şi logica spusei muzicale, amploarea gradaţiilor au întrecut prin naturaleţe toate interpretările de referinţă. Alte pagini familiare ca *Nocturnele* lui Debussy, *Pasărea de foc* a lui Stravinski şi *Alborada del gracioso* semnată de Ravel au fost reexplorate cu minuţie microscopică şi cu suflul virtuozului în stăpînirea mecanismelor care tensionează aşteptarea. Îi era de ajuns, de pildă, acestei interpretări un triunghi expresiv mărginit între şoaptă, murmur şi adiere, pentru ca bogăţia şi gradaţia expresiilor dinlăuntru să producă fiori. Iar cînd compoziţia oferea posibilitatea disocierii şi sublinierii liniilor de forţă, între conductul principal şi mulţimea vocilor interioare (dar nu pasive !), se descătuşa un joc de energii cu o varietate neimaginată pînă aici în parcurgerea paginilor simfonice. În *Variaţiunile* lui Brahms pe o temă de Haydn, în *Rapsodia nr. 1* de Enescu şi în poemul *Pinii din Roma* de Ottorino Respighi, spectacolul — fiindcă darul comunicării cu orchestra, nivelul performanţei muzicale şi priza dirijorului asupra publicului echivalau cu un spectacol — s-a situat în zona perfecţiunii. Ceva în demersul artistului lăsa să se desprindă, uneori chiar dramatic, sentimentul că modelul îndelung meditat ar fi aproape dincolo de capacitatea unei realizări umane. Iată o punte de legătură, între multe altele, cu iluştrii conaţionali ai dirijorului, cu poziţia lui Enescu şi a lui Dinu Lipatti faţă de responsabilitatea artistului. Opriţi de acelaşi scrupul ei ne-au lăsat puţine mărturii gravate pe disc. În această direcţie Sergiu Celibidache a devenit şi mai radical. Refuzul său de a fixa o versiune a interpretării cu ajutorul discului urmează o pildă socratică. De aceeaşi inspiraţie pare a fi şi faptul că după el adevărul muzicii nu ar fi apanajul şefului de orchestră care cunoaşte pe de rost toate resorturile intime ale partiturii, ci s-ar extrage din dialogul tuturor participanţilor la actul interpretativ, că acest adevăr este o graţie acordată oricărui orchestrant care trudeşte pentru el alături de dirijor. Membrii Filarmonicii «George Enescu» au recompensat cu ardoare încrederea primită şi au răspuns la text cu inteligenţa şi nivelul tehnic al ansamblurilor renumite în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lume, constituindu-se într-un ansamblu nelimitat în posibilităţi ce trebuie doar antrenate.

Impactul, produs atît de spectaculos asupra publicului cu uneltele interpretului de geniu, nu poate opera, evident, în aceleaşi proporţii şi mai ales cu aceeaşi promptitudine şi în direcţia afirmării imediate a compoziţiei muzicale. Este o lege obiectivă a muzicii noi, unde impunerea valorilor are de aşteptat judecata chibzuită a timpului, unde există şi se va menţine întotdeauna decalajul între cunoaştere, recunoaştere şi asimilare în proporţie de masă. Dar în rîndul amatorilor de muzică educaţi să urmărească cu interes noutatea artistică, în rîndul acelui public care pentru compozitor reprezintă primul contact cu destinatarii, acela esenţial în orientarea sa, anul 1978 a ajutat la dezvoltarea credinţei în importanţa şi semnificaţia majoră a gîndirii compoziţionale autohtone.

Pentru cea de-a treia lucrare scenică (1976) de Aurel Stroe, avînd ca argument episodul pedepsirii tiranului Egist din tragedia *Orestia* de Eschil, este previzibil viitorul unei piese fundamentale pentru cultura muzicală românească. Această însuşire a simţit-o deîndată şi publicul avizat care a asistat la premiera absolută, sub o formă de operă-concert, şi care a fost unanim în a nu se despărţi lesne de spectacolul odată încheiat. Compozitorul a operat aici o grandioasă inserţie în experienţele muzicale ale omenirii, care ajung să fuzioneze toate într-o operă românească de cea mai autentică expresie. Printr-o abilă strategie, s-au proiectat punţi nebănuite de lumină între culturi diferite, atingîndu-se prin excavare straturile cele mai vechi. Ce dă o fizionomie atît de pregnant românească acestor intersecţii? Perspectiva. Obstinarea melodică pe puţine tonuri de-a lungul unor scene întregi, trimite la expresia cîntecului primar, regăsibil prin toate colţurile pămîntului, dar spiritul are particularităţile străvechilor rituale româneşti. Riturnela de origine mongolă, cu o funcţie purificatoare în trama operei, are aerul unui colind din Ialomiţa. Genul virtuoz de acompaniament al fidlerilor nordici se identifică cu ţiitura incandescentă a ceterei din Oaş, emisiile sincopate, surdinele şi gemetele de trombon trimit la arta neagră, nu înainte însă ca laitmotivul emis de acelaşi instrument să se fi confundat cu semnalele tulnicarilor din Apuseni. Dar din tematica libretului întocmit de compozitor s-a putut oare deduce o esenţă naţională? Prin subiect, Aurel Stroe a înfruntat riscul de a încălca un domeniu ocupat prin lucrările consacrate ale lui Richard Strauss şi Darius Milhaud. Însă în faţa expresionismului germanic al primului şi faţă de eclectismul de materie occidentală al celui de-al doilea, compozitorul român reaşează mai autentic datele într-o lume arhaică sud-est europeană, apropiindu-le prin tipul şi spiritul muzicii de trunchiul lor generator. Dealtfel opera, luată ca gen, ori de cîte ori a avut de spus ceva nou şi important, şi-a revendicat condiţia originară şi a urmat din acest loc un alt traseu posibil. Acest traseu, în cazul lui Stroe, nu ignoră însă cîteva date fundamentale ale tradiţiei europene. După buna tradiţie a genului se poate urmări o adecvare a stilului vocal la rolul personajelor. Mai mult, caracterologia se extinde şi la instrumente, care dobîndesc funcţii precise. În economia extremă de mijloace, care implică în operă numai 20 de interpreţi cu dirijor cu tot, trioul coardelor a preluat funcţia complexă a acompaniamentului, cu succesul orchestrei clasice; orga, contemplaţia coralului german; clavecinul, înflăcărarea maeştrilor francezi. Exemplară în concertul de la Radioteleviziune a fost şi interpretarea *Orestiei II*. Performanţe admirabile au realizat Eduard Tumageanian (Oreste), Martha Kessler (Clitemnestra), Gheorghe Crăsnaru (Egist), în fapt artişti care sînt vîrfurile în ascensiune ale artei vocale româneşti. Surpriza, fiindcă a fost şi o mare surpriză, a venit din partea Adinei Iuraşcu (Electra) comparabilă, în privinţa preciziei, expresivităţii, frumuseţii şi extensiei vocale cu soliştii importanţi din lume. În aceeaşi măsură şi Alexandru Graur, care în dificila partidă a trombonului s-a dovedit a fi artistul modern complet, care dublează însuşirile virtuozului cu ale actorului. În fruntea acestui succes de interpretare trebuie consemnată munca lucidă a unui dirijor experimentat şi de o robustă factură artistică: Ludovic Baci.

Printre momentele care au exprimat magistral evoluţia ultimă a creaţiei simfonice româneşti s-a detaşat o lucrare amplă, de mare coeziune, a lui Ştefan Niculescu intitulată *Fragmente* pentru soli, percuţie şi 12 voci corale şi/sau instrumentale. Ea a întîlnit adeziunea unanimă a auditorilor. Concluzia afirmată aici este în favoarea sintezei dintre culturile care au dezvoltat principii diferite de organizare sonoră, conducînd spre o importantă reconsiderare a simfonismului şi dezvoltînd vocaţia conjunctivă între Est şi Vest pe care o conţine spiritualitatea românească. În ce constă acest demers? În scurtarea cu minuţie topologică a punţilor ce se pot deschide nesfîrşit între tradiţia scrisă şi cea de tip oral, între spiritul concluziv şi cel nonevolutiv al fluxului muzical şi, fireşte, în intersectarea continuă a principiilor sonore fundamentale: omofonia, eterofonia, polifonia, armonia, la nivelul unde începe să se discearnă condiţionarea reciprocă între detalii şi ansamblu. Poetica acestor pagini stă în cuprinderea lor polisemică. Certitudinile sînt sistematic evitate. Cînd se aude trisonul clasic, el e scos în afara contextului cadenţial european; în succesiunile melodice, efemerul desenului se opune consolidării unui contur net; desfăşurările multivocale sînt oprite în pragul individualizării propriu-zise polifonice, dar oferă o mai mare complexitate decît eterofoniile orientale. În fine, numite denotaţii sînt ocolite prin neutra-

23 – c. 1424

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lizarea unui sistem (ritmic, melodic) cu altul. Iar străvechiul fond pastoral românesc, colindul, muzica de strană, magma autohtonă care constituie esenţa acestei muzici lasă să se întrezărească luxurianţa ritmurilor africane ori muzica de meditaţie din estul şi din sudul asiatic. Nici convenţiile generice pe care le folosim în concerte nu mai sînt aplicabile *Fragmentelor*. Compoziţie simfonică? De cameră? Vocală? Instrumentală? Cert este că Ştefan Niculescu introduce în tulburata şi imprevizibila evoluţie a muzicii de azi datele unui clasicism elevat. În formă prin acordul deplin, un acord conştientizat, între mijloace şi realizare. În substanţă prin liniştea interioară, pe care o impune ca ideal.

Concertele simfonice ale anului au reuşit într-o măsură însemnată să ţină la curent publicul cu preocupările componistice ultime ale şcolii româneşti, cel puţin relativ la personalităţile consacrate. O serie de cantate au pus în evidenţă interesul autorilor faţă de un vocabular mai accesibil care să vehiculeze în termeni expliciţi un mesaj umanist şi patriotic al textului. *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu, operînd cu o dialectică a construcţiei şi a imaginii anume destinată să fie o muzică tulburătoare prin contraste dramatice; *Cantata epică « Anul 1848 »* a lui Wilhelm Berger, montînd epica pe resorturile unei ample polifonii, teren unde excelează compozitorul; iar *Stejarul românesc* de George Draga şi *Cantata patriei* a lui Dan Voiculescu, confirmînd însuşirile unui stil simplu şi eficient prin virtuţile constructive.

Pe planul concertant, ultimul cuvînt al regretatului compozitor Liviu Glodeanu — *Concertul pentru orgă, alămuri şi percuţie* — avea să impresioneze prin duritatea opoziţiilor dinamice, de timbruri şi de armonie în contextul formulelor incantatorii care trimit spre muzicile arhaice. Orga, în loc să liniştească apele, conduce drama spre halucinaţie. Atitudinea contrară, dezvoltînd senin pe linia tradiţiei caracterul ludic al genului concertant, s-a putut întîlni în *Sonata pentru orgă şi orchestră de coarde* a lui Zeno Vancea. Piesa simfonică *Crochiuri* a lăsat să se întrevadă o nouă evoluţie a lui Mihai Moldovan. La fel de inventiv în elaborarea texturilor, unde rezultatul surprinde mereu prin eficienţa în raport cu simplitatea mijloacelor, autorul pare a înclina spre o formă discursivă cu anticipări şi deznodăminte, unde ineditul obiectelor sau al straturilor sonore se înglobează într-o realitate mai complexă. O anume poetică susţinută de labilitatea nesfîrşită a devenirilor ritmice şi timbrale, urmărind daturi fundamentale ale muzicii autohtone în spirit post-serial, au confirmat în compoziţia *Unison* consecvenţa lui Vasile Herman faţă de o atitudine a sa mai veche. Şi poemul *Clopotele Alba Iuliei* a divulgat, în contextul unei pagini de istorie, pedanteria lui Nicolae Beloiu pentru detaliile orchestrale care sună impecabil. În fine, un nume tînăr care trebue reţinut prin anvergura promisiunii: Şerban Nichifor. *Izvoare 2050*, o cantată înclinată spre accesibilitate imediată, s-a impus atenţiei prin forţa şi limpezimea ideilor. Tensiunea imaginilor este tensiunea liniilor vocale care se întretaie la intervale foarte reduse, tehnica acumulărilor expresive denotînd o vie imaginaţie şi un meşteşug solid.

Manifestările camerale ale anului muzical 1978 au fost mai aproape de actualitatea componistică autohtonă şi mai temeinic centrate pe funcţia educativă a concertului. În această ordine Filarmonica din Bucureşti şi-a continuat ciclurile intitulate « Portrete camerale », servind la formularea unor sinteze pentru compozitorii activi consacraţi, şi Cenaclul tinerilor compozitori cu funcţia de lansare a altora noi. În aceste cicluri, ca şi în cele organizate sub forma unor concerte-dezbatere de către Radioteleviziune şi Societatea « Muzica », s-a conturat mai complet, de pildă, inventivitatea, captivantă în simplitate, a lui Şerban Nichifor (piesele *Dionysies*), în rîndul afirmărilor, şi talentul viguros în jocul cu obiecte sonore al lui Iancu Dumitrescu, nume impus de mai mulţi ani în viaţa muzicală (ciclul *Pasărea măiastră*).

De spaţii substanţiale au beneficiat interpreţii tineri la aceeaşi Filarmonică sub genericul « Tineri laureaţi la concursurile internaţionale »: Mihaela Martin, Alexandru Preda, Dan Atanasiu, Florin Paul, Mariana Cioromila, trio « G. Enescu » şi pe podiumul Radioteleviziunii: Petre Csaba, Ion Ivan Roncea, dar şi pe cel al simfonicelor de la Filarmonică: Petre Csaba şi Liliana Ciulei.

În rîndul evenimentelor din viaţa muzicală, anul 1978 s-a înscris cu cîteva aniversări relevante: concertele lui Valentin Gheorghiu, pianistul şi compozitorul care la 50 de ani de existenţă are la activ 40 de ani de activitate care l-au definit ca un artist de primă mărime în viaţa muzicală; La Cluj-Napoca, ansamblul « Musica Nova » condus de Cornel Ţăranu a sărbătorit 10 ani de muncă inteligentă în serviciul creaţiei româneşti, aniversare care a lăsat o impresie excelentă şi în viaţa muzicală a capitalei printr-un concert de înaltă ţinută; la Iaşi, corul « Gavriil Musicescu » a împlinit un sfert de veac, sărbătoare care a fost şi a Iaşului prin concertul demonstrativ al ansamblului. În fine, contribuţia mezzo-sopranei Martha Kessler în cadrul amplului ciclu intitulat « Antologia artei vocale în 20 de recitaluri » a dat substanţă vieţii muzicale din capitala ţării.

RADU STAN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SIMPOZIONUL INTERNATIONAL «MUSICA ANTIQUA EUROPAE ORIENTALIS» BYDGOSZCZ, SEPTEMBRIE 1978

A V-a ediţie a Simpozionului «Musica Antiqua Europae Orientalis» de la Bydgoszcz (Polonia), septembrie 1978, constituie un moment de cotitură în evoluţia acestei manifestări devenite tradiţionale. De peste 15 ani tematica simpozionului a avut în vedere muzica popoarelor sud-est europene, limitare care dealtfel nu acţiona ca o frînă pentru că acest domeniu încă insuficient cunoscut constituie un cîmp foarte larg de studiu. Însă faima cîştigată în timp a atras la ultima ediţie muzicologi de pe meleaguri foarte îndepărtate (Australia, Statele Unite) şi implicit a lărgit sfera preocupărilor, extinzînd graniţele geografice ale tematicii. Interesul sesiunii n-a avut fără îndoială decît de cîştigat şi din amplitudinea sferei de preocupări şi din prezenţa a mult mai numeroşi specialişti decît pînă în prezent. Dar în condiţiile acestea, pentru viitor se pune problema înglobării oficiale a unei arii mai vaste de preocupări, a stabilirii unei tematici în care un număr cît mai mare de subiecte să-şi poată găsi locul. Pe de altă parte, pînă în prezent, spre deosebire de programul altor întruniri internaţionale care separă sfera cercetării muzicii culte de cea a folclorului, Simpozionul de la Bydgoszcz, întemeindu-se pe unitatea culturii muzicale medievale în care popular şi cult sînt concepte greu determinabile, a inclus în program şi contribuţii referitoare la cultura populară, privită însă într-o optică diacronică, ca obiect de cercetare istorică. Ori, prin lărgirea sferei geografice a tematicii se impun alte limitări care să ferească tematica de o proliferare difuză şi neconturată; de aceea organizatorii sînt confruntaţi cu întrebarea dacă să elimine sau nu din program temele de etnomuzicologie; ei au pornit o consultare în acest sens printre participanţii la ediţiile anterioare, printre prietenii constanţi ai acestui simpozion, străduindu-se astfel să găsească formula optimă.

În sesiunea din 1978 comunicările s-au grupat în cîteva teme principale: «Concepţii istoriografice şi diferenţieri culturale»; «Geneza şi tradiţia muzicală medievală şi continuarea sa în timpurile moderne»; «Contribuţii la cunoaşterea muzicii medievale şi renascentiste în ţările est-europene (paleografie, izvoare)»; «Influenţe şi contacte reciproce»; «Practica interpretării pe instrumente vechi». Sub aceste titluri generale s-au înscris subiecte dintre cele mai variate, mergînd de la numeroase teme de muzică bizantină pînă la tehnica violonistică în Franţa secolului al XVIII-lea, de la problematica copiilor moderne de instrumente vechi la muzica indiană.

Delegaţia românească, compusă din Viorel Cosma şi Elena Zottoviceanu, a prezentat comunicări foarte apreciate despre «Relaţiile dintre şcoala veneţiană şi cultura muzicală românească în secolul al XVI-lea» şi, respectiv, «Practicile muzicale legate de ceremonialul domnesc şi oglindirea lor în cronicile româneşti».

Paralel cu Simpozionul s-a desfăşurat şi Festivalul cu acelaşi nume, în care concertul corului «Madrigal» condus de Marin Constantin a constituit momentul culminant.

Prin extinderea sferei sale de cuprindere, prin participarea tot mai largă şi diversă, Simpozionul de la Bydgoszcz îşi cîştigă o faimă tot mai mare şi devine tot mai mult o manifestare de mare prestigiu internaţional, cu ecouri şi roade importante în cîmpul istoriografiei muzicale.

ELENA ZOTTOVICEANU

O SESIUNE DE MUZICOLOGIE LA SEMINARUL DE STUDII AMERICANE DE LA SALZBURG

Seminarul de studii americane de la Salzburg organizează de peste trei decenii cîteva sesiuni ştiinţifice pe an, în diferite domenii şi discipline (drept, literatură, educaţie etc.) printre care şi muzica. Anul acesta sesiunea nr. 189 din 22 aprilie — 5 mai 1979, la care am avut ocazia să particip, a avut ca temă «Idei şi instituţii muzicale» şi a întrunit treizeci de participanţi veniţi din 15 ţări.

De fapt, enunţul acesta a constituit doar un cadru foarte larg şi suplu pentru a putea cuprinde preocupările şi orientările profesionale diferite ale participanţilor, printre care se numărau muzicologi, critici, pedagogi, compozitori. Activitatea s-a desfăşurat pe mai multe planuri, într-un program foarte strins dar variat, adecvat componenţei eterogene a grupului.

În centrul atenţiei au stat conferinţele profesorilor care constituiau «facultatea» — universitari de prestigiu sau personalităţi marcante ale vieţii muzicale internaţionale.

Este destul de greu de făcut o selecţie, temele şi ideile puse în discuţie fiind numeroase, dar voi încerca totuşi să extrag cîteva puncte de vedere ce merită a fi reţinute sau discutate. Personal, am fost interesată în special în prelegerile de istorie. Dealtfel, asupra acestora s-au concentrat privirile unei mari părţi a ascultătorilor, poate şi datorită personalităţii atrăgătoare a vorbitorilor: Ruth Katz de la Univer-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sitatea din Ierusalim și Leo Treitler, *chairman* al secției de muzicologie de la Universitatea din New York. Ruth Katz a prezentat un exemplu de reinterpretare de pe pozițiile sociologiei muzicii a unor fapte istorice bine cunoscute: Camerata florentină și nașterea operei; analiza subtilă a datelor, repunerea în discuție — uneori polemic — a unor fapte și judecăți demult acceptate, intricarea în contextul socio-istoric, toate au aruncat o lumină nouă asupra unui episod aparent elucidat, demonstrînd, o dată mai mult, necesitatea abordării mereu proaspete, mereu reînnoite, fără de care istoria ar deveni o știință anchilozată în afirmații definitive și dogmatice.

Leo Treitler a pledat pasionat și convingător pentru o sinteză între istorie, analiză și critică în studierea trecutului, oferind un remarcabil exemplu de asemenea cercetare asupra Simfoniei a IX-a de Beethoven. De asemenea, și aceasta mi s-a părut a fi un subiect deosebit de interesant — și-a prezentat cercetările recente asupra muzicii gregoriene și tentativa sa de a discerne din peste 1 000 de variante ale acelorași cîntări — prin metode comparatiste, matematice, psihologice etc. *mecanismele transmisiei tradiției orale*, mecanisme care funcționează în cadrul unor legi psiho-muzicale propabil similare pentru toate formele de tradiție orală. Rezultatul final al ceretării lui Leo Treitler va fi o carte pe care o așteptăm cu nerăbdare.

Edward T. Cone de la Universitatea din Princeton, autor a două cărți mult citate în literatura de specialitate *(Musical Form and Musical Performance* și *The Composer's Voice)* a vorbit, făcînd fine disocieri și nuanțări despre «Critica muzicală, funcția și autoritatea ei». Cone susține existența a trei tipuri de critici: 1. Criticul raportor — care prezintă publicului larg descrieri și judecăți și este singurul care reprezintă o autoritate pentru acesta. 2. Criticul educator — profesor, implicat în procesul de învățămînt; el face critică cu adresă didactică. 3. Criticul propriu-zis care «e un muzician ce scrie pentru alți muzicieni», făcînd interpretare și recreare și nu judecăți de valoare, ele fiind implicite. Fără îndoială, categoriile acestea sînt foarte discutabile și criteriile pe care se întemeiază destul de neclare. Dar alte idei, ca de exemplu: interpretarea este un act de critică virtuală, citirea unui text muzical încorporînd o poziție critică; sau critica unei intrepretări conține o judecată implicită și asupra operei, căci raportează interpretarea la o imagine ideală a operei, sînt gîndurile unui muzician ce încearcă să deslușească cu pătrundere esența fenomenului muzical.

Cu mare atenție și plăcere a fost ascultată expunerea foarte vie, captivantă și erudită totodată, a lui Gunther Schuller despre jazz — istorie, estetică, dezvoltare actuală etc. În esență, ea susține necesitatea lărgirii perspectivei europocentriste asupra muzicii și abordarea globală a idiomurilor muzicale trecute și prezente, bineînțeles cu percepția și criteriile adecvate.

Un prilej de a cunoaște viața muzicală din diferite țări și totodată de a face cunoscute realizările din țara noastră l-au constituit convorbirile în gupe de lucru și în plen cu tema «Instituțiile muzicale, azi», unde s-au discutat aspecte esențiale ca propagarea creației originale, educație profesională etc. S-a vorbit de fondul general de criză a «pieței de desfacere» pentru muzica contemporană, creatorii întîmpinînd mari dificultăți în programarea muzicii lor în sala de concert, în afirmarea lor. A stîrnit mult interes și a fost considerată ca privilegiată situația creației originale românești în viața muzicală, politica repertorială și eforturile ce se fac în țara noastră pentru promovarea talentelor. Dar vorbele ar fi fost poate insuficient de expresive fără susținerea vie a muzicii: cele două audiții în care a răsunat muzica românească veche, populară și contemporană au suscitat un foarte sincer interes și mulți ascultători și-au exprimat dorința de a cunoaște mai bine muzica noastră.

Foarte plăcută a fost seara petrecută la o colecție de piane vechi — un clavicord, un Hammerklavier și un pian din anii 1820—1830, unde colecționarul, pianist concertist el însuși într-o formație ce cîntă muzică clasică pe instrumente din secolul al XVIII-lea, ne-a făcut demonstrații convingătoare și pasionate asupra sonorității specifice, adecvării la un stil pianistic sau altul, calităților tehnice ale pianelor și apoi ne-a invitat «să ne jucăm» și noi cu ele. A fost o experiență edificatoare; cîntînd pe un pian asemănător cu cel pe care Beethoven și-a compus Sonatele mi s-a strecurat în suflet un ușor scepticism asupra «autenticității» la care ne referim în raport cu muzici mult mai vechi, dar nu ne dăm seama că în cazul lui Beethoven sau Schubert chiar o căutăm pe instrumente atît de diferite ca materie sonoră.

Programul Seminarului s-a întregit cu audiții, vizitarea unor colecții de instrumente muzicale, prezentări de diapozitive, o excursie în regiune etc.

Foarte instructiv și plăcut totodată prin substanțialitatea conținutului muzical, prin schimbul de opinii și contactele umane pe care le-a prilejuit, Seminarul de la Salzburg a fost o experiență deosebit de interesantă și care va rodi desigur în activitatea viitoare.

ELENA ZOTTOVICEANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În stagiunea '78—'79 fluxul publicului la filmul românesc a continuat să crească pînă la cifra de 68 de milioane de spectatori, adică o treime din totalul încasărilor realizate în rețeaua celor 560 de cinematografe urbane și a celor 5 200 din mediul sătesc, existente în prezent.

Datele acestei statistici, îmbucurătoare în sine, dovedesc, pe de o parte, eficiența economică a cinematografiei noastre, singura dintre toate cinematografiile socialiste funcționînd în regim de autogestiune iar pe de alta, ar părea să dovedească că filmele românești au găsit cheia de pătrundere spre inima publicului. Numai că din păcate, dincolo de statistica globală, situația este ceva mai nuanțată. Nu toate filmele se bucură de succes, și mai ales nu acelea care prin valențele lor ideologico-estetice ar trebui să aibă o cît mai largă audiență. Cinematograful este industrie, într-adevăr, dar și artă, și dacă eficiența economică nu este dublată de o eficiență culturală, statisticile, oricît de optimiste ar părea ele, rămîn irelevante, ba chiar camuflează o criză latentă a raporturilor dintre realizatori și spectatori, criză a cărei vină apasă în egală măsură pe umerii unora și a celorlalți. Pe de o parte cineaștii nu găsesc totdeauna formula cea mai fericită de exprimare a unor gînduri și idei care se vor incandescente, iar pe de alta, marele public continuă să aștepte de la cinematograf «distracție», ocolind filmele concepute a se adresa și intelectului, nu doar instinctului ludic. În aproape totala absență a unor structuri organizatorice apte să asigure răspîndirea în rîndul maselor a culturii cinematografice, să faciliteze asimilarea unor noțiuni elementare care să permită însușirea unor criterii de selecție impunînd totodată spectatorului respectul față de creația cinematografică, foarte multe din filmele noastre de calitate sînt rapid eliminate de pe afiș de subproduse mediocre care garantează în schimb rentabilitatea pe ansamblu a producției. Așa de pildă, remarcabilul debut al lui Alexa Visarion, *Înainte de tăcere* a trecut meteoric pe ecrane în timp ce o comedioară insignifiantă ca *Melodii, Melodii* de Francisc Munteanu a ținut afișul săptămîni de-a rîndul.

Uneori, o asemenea situație devine de-a dreptul dramatică dacă în cauză se află un film cu majore semnificații politice, un *film eveniment* așa cum a fost *Clipa*, ecranizare de Gheorghe Vitanidis după romanul omonim al lui Dinu Săraru, fără îndoială cea mai importantă realizare a acestei stagiuni, care prin dimensiunea ei politică și umană depășește cu mult anvergura producțiilor românești din ultimii ani, situîndu-se în cadrul filmografiei naționale ca un reper de primă importanță alături de *Puterea și Adevărul* semnat cu ani în urmă de Manole Marcus după un scenariu de Titus Popovici. *Clipa* face parte din acea rară și prețioasă categorie de filme la care nu doar autorii dau un examen în fața publicului ci și viceversa.

Considerat pe drept cuvînt drept unul dintre romanele de actualitate cele mai semnificative apărute în ultimii ani, prin structura lui modernă, discontinuă, de factură cinematografică și mai ales prin extraordinara lui încărcătură de veridicitate și de inedit în dezvăluirea unor aspecte mai puțin cunoscute din procesul socializării agriculturii din România, *Clipa* lui Dinu Săraru i-a oferit regizorului Gheorghe Vitanidis un suport de calibru forte pentru un film politic de anvergură, nu o dată cutremurător prin forța pledoariei sale pentru încredere în oameni, pentru statornicirea unui climat de încredere și nu de suspiciune, în care fiecare să acționeze în spiritul principiilor adevărat comuniste și nu din arivism, în care «vigilența» să nu fie o pavăză în apărarea propriului scaun pentru cei care, rămași în urma istoriei, nu înțeleg că în epoca revoluției tehnico-științifice, în noul context îmbogățit de experiența a treizeci de ani de existență a orînduirii socialiste, vechile metode birocratice de apreciere a valorii personale în funcție de o fișă dintr-un dosar și nu de activitatea depusă zi cu zi, sînt nu numai anacronice ci pot frîna la un moment dat mersul înainte al întregii societăți.

Filmul *Clipa* este însă în egală măsură un omagiu tulburător adus sacrificiului cotidian al celor care și-au dedicat viața transpunerii în practică a idealurilor revoluției, celor care și-au închinat și își închină în continuare zilele și nopțile pentru a feri aceste idealuri de greșelile oamenilor puși să le aplice, greșeli inerente căci «errare humanum est»... În final, eroul principal, secretarul județenei de partid Dumitru Dumitru (interpretat admirabil de Gh. Cozorici) — fiu de țăran și vechi comunist, activist în prima linie a revoluției dar la un moment dat el însuși închis într-un lagăr sub acuza de pactizare cu dușmanul de clasă pentru că în anii frămîntați ai colectivizării agriculturii refuzase să identifice demagogia cu adevărul și puterea politică cu vendeta personală, — exclamă: «Ar trebui să vie un sculptor inspirat și să imagineze o statuie a răbdării și măcinării nervilor în fața oportunismului, a lichelismului și a fariseismului și a luptei încrîncenate cu toate acestea acum, aici, în lumea noastră. O statuie care să imagineze purgatoriul nostru». Poate că impresia covîrșitoare produsă de filmul *Clipa* se datorează tocmai acestui dialog pe care filmul pare să-l amorseze cu fiecare spectator în parte, adresîndu-se conștiinței fiecăruia și incitînd la o reexaminare lucidă a propriei conduite în concertul relațiilor sociale, pentru că odată revoluția înfăptuită

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la nivelul structurilor, cea mai dificilă sarcină de-abia începe: aceea a edificării omului de tip nou, eliberat de tentaţii meschine, proiectat generos înspre viitor.

Film politic prin excelenţă dar şi cu precise adrese în sfera *ethos*-ului, *Clipa* marchează un moment de răscruce în viaţa cinematografică şi desigur în climatul cultural al României acestei decade, chiar dacă din punct de vedere al realizării propriu-zise i s-ar putea reproşa regizorului o excesivă modestie în operaţiunea de translare a textului literar în imagini. De aici şi lungimile care afectează însăşi tensiunea dezbaterii, de aici şi o anume incertitudine stilistică, secvenţele de flash-back fiind incomparabil mai coerente şi mai dramatice decît cele dedicate prezentului. Suportul narativ pe care se bazează însă ecranizarea este atît de dens, tensiunea ideilor atît de violentă, iar sensul cuvintelor atît de necruţător, încît haina cinematografică în care a fost îmbrăcat romanul *Clipa* contează mai puţin, de vreme ce ne-a fost restituită intactă esenţa lui. În plus, filmul beneficiază de o distribuţie ideală şi atent îndrumată care îi reuneşte alături de Gheorghe Cozorici şi Emanoil Petruţ (care adaugă la bogata lui galerie de personaje un acerb portret de lichea deghizată în demagog) pe Ion Dichiseanu, Violeta Andrei, Octavian Cotescu, Valeria Seciu (impresionantă într-o scurtă apariţie de o poezie şi transcendenţă mioritică), Leopoldina Bălănuţă, Sebastian Papaiani.

La celălalt pol faţă de *Clipa* se situează *Înainte de tăcere* al debutantului Alexa Visarion care, ecranizîndu-l pe Caragiale (nuvela *În vreme de război)*, nu s-a mulţumit să pună în imagini textul dat ci dimpotrivă l-a interpretat din perspectiva unei viziuni moderne Axîndu-şi inspirat structura filmului pe elementele de realism fantastic sugerate de însăşi nuvela lui Caragiale, regizorul şi-a valorificat inteligent experienţa teatrală şi bagajul cultural în sensul potenţării multiple a semnificaţiilor fiecărui personaj, fiecărei acţiuni în parte. Secondat atent de camera operatorului Nicu Stan (care şi-a regăsit parcă elanul din vremea nu prea îndepărtatei lui tinereţi, cînd aparatul său de filmat dăduse nerv şi robusteţe telurică unor filme ca *Dragoste lungă de o seară* şi *Răscoala)*, Alexa Visarion a reuşit să creeze cu o mare economie de mijloace un cadru deopotrivă realist şi metafizic, oferindu-ne simultan o dramă a însingurării şi a iubirii ratate, a patimei distrugătoare a înavuţirii şi a geloziei maladive.

Spaţiul îngust în care se petrece acţiunea, veritabil «huis-clos» cu rare evadări într-o natură fascinant-seducătoare sau violent ostilă în funcţie de starea psihologică a eroilor, capătă proporţiile unui univers existenţial sfîşiat de imposibilitatea unui dialog real. În rolurile principale, dacă Valeria Seciu şi Liviu Rozorea îşi şarjează uneori partiturile, în sensul unei nedorite teatralităţi, în schimb Ion Caramitru personifică însăşi diabolica tentaţie din doar cîteva gesturi şi priviri. Chiar dacă nu totdeauna eliberat de sorgintea lui teatrală, Alexa Visarion a păşit în lumea filmului cu eleganţă. Din aceeaşi familie spirituală cu *Nunta de piatră*, debutul lui cu *Înainte de tăcere* dovedeşte aceeaşi propensiune către *specificitate*, aceeaşi dorinţă de utilizare creatoare a limbajului cinegrafic, de găsire a unui *stil*.

Calităţi similare întîlnim şi în *Dr. Poenaru*, ecranizarea semnată de tînărul Dinu Tănase după un roman omonim de Paul Georgescu. Aflat la cel de-al doilea lui lung metraj pentru marele ecran, acest talentat operator care s-a încumetat să facă saltul spre regia de film îşi confirmă vocaţia şi mai ales subtila cunoaştere a scriiturii filmice, urmărind destinul de adevărat apostolat al unui medic de ţară care, întors de pe frontul primului război mondial, are de purtat un nou război cu birocraţia şi fariseismul celor care nu înţeleg că şi un spital de ţară are dreptul la condiţii civilizate. Dincolo de story-ul propriu-zis, *Dr. Poenaru* apare ca o admirabilă pledoarie pentru menţinerea integrităţii unui ideal sau a unui vis, pentru a nu-l lăsa să se degradeze oricît de grea este lupta şi oricît de scump preţul sacrificiului. Radiografia unui destin exemplar, *Dr. Poenaru* propune totodată radiografia mentalităţii unei întregi epoci, aceea interbelică, sfîşiată între tentaţii politice contradictorii. Dincolo de profunzimea meditaţiei, *Dr. Poenaru* rămîne însă unul dintre cele mai interesante filme ale stagiunii şi prin articularea cu totul originală a naraţiunii, cu atît mai preţioasă în contextul dominat de platitudine a expresiei cinematografice dovedit de majoritatea producţiilor. Dinu Tănase mînuieşte cu remarcabilă fluenţă timpul cinematografic, fiecare cadru în parte are o precisă funcţionalitate, fiecare obiect din cadru o funcţie conotativă. Important ni se pare mai ales faptul că, deşi operator de profesie, Dinu Tănase nu s-a lăsat nici o clipă tentat de frumuseţea «în sine» a unor imagini, subordonîndu-le cu implacabilă rigoare intelectuală discursului său umanist. În rolul titular, Victor Rebenciuc, întotdeauna ireproşabil şi cu atît mai impresionant, creează portretul ataşant al unui om îndrăgostit de meseria sa pînă la a-i sacrifica totul. Îl secondează cu brio (în ciuda cîtorva superflue ticuri maxilofaciale), Ştefan Iordache.

Tot la capitolul ecranizări, Mircea Veroiu, unul dintre «stiliştii» recunoscuţi ai noii generaţii de regizori a dovedit în schimb cu *Între oglinzi paralele* că atunci cînd nu este dublată de o solidă dramaturgie, preocuparea pentru stil poate risca să devină o capcană periculoasă. De fapt, încă de la filmul său precedent, *Mînia*, în care bazîndu-se pe un scenariu al lui Alecu Ivan Ghilia îşi propusese să evoce dramatica răscoală a ţăranilor din 1907, Mircea Veroiu se făcuse vinovat de calofilie. Atunci,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o circumstanţă atenuantă în favoarea acestui cineast de primă mînă a fost aceea a neadecvării universului său interior la rigorile frescei istorice. Circumstanţă dealtfel pe de-a întregul plauzibilă. Nu oricărui cineast i se potriveşte orice gen de film. Unii au vocaţia epopeii, alţii preferă meandrele sufletului omenesc, unii au vocaţia comediei, alţii excelează în filmul de acţiune şi suspens. Mircea Veroiu se dovedise pînă atunci un artist rafinat, înclinat spre analiza de tip cerebral a unor micro-cosmosuri umane, ridicate prin intermediul unui limbaj cinematografic de o fascinantă frumuseţe vizuală la scară universal valabilă. Or, tocmai de această dimensiune generalizatoare, propice adevăratelor opere de artă, au fost văduvite ultimele două realizări ale lui Veroiu. În special *Mînia*, unde absenţa unui fir ideatic director a fost agravată de dezechilibrul structurii dramatice a scenariului, dezechilibru pe care nici virtuozitatea camerei lui Călin Ghibu sau splendoarea coloristică a scenografiei lui Nicolae Drăgan şi nici eforturile unor interpreţi de talia Silviei Popovici sau Mitică Popescu nu l-au putut compensa.

Ca să nu mai rişte să îi fie atribuite erorile unui scenariu semnat de altcineva, atacînd ecranizarea tulburătorului roman *Ultima noapte de dragoste întîia noapte de război* al lui Camil Petrescu, Mircea Veroiu şi-a asumat destul de riscanta răspundere de a semna el însuşi adaptarea textului clasic. Rezultatul a ieşit din nou hibrid. Inspirat «din opera lui Camil Petrescu», cum ne indică într-o formulă destul de nebuloasă genericul, *Între oglinzi paralele* îi trădează deopotrivă pe Camil Petrescu şi pe cineastul Mircea Veroiu. Simplificată şi redusă la cîteva linii destul de sumare, substanţa narativă a cărţii e golită de semnificaţiile ei meditative, intenţia regizorului fiind desigur aceea de a obţine mai curînd un film de implicare politică decît de subtilă analiză psihologică. Din nefericire, însă, inserarea în cadrul acţiunii a unor clişee obosite încă de pe vremea cînd cinematograful nostru şi al altora suferea de sociologism vulgar nu este în avantajul ecranizării. Înţelegem că Veroiu a intenţionat, asemeni lui Camil Petrescu să se distanţeze de eroul cărţii, Gheorghidiu, arătînd cît de vane erau frămîntările lui intimiste în timp ce împrejurul său clocoteau mişcările sociale numai că, pînă la urmă, în film, la fel de neconcludente apar şi unele şi altele. Ca de obicei, virtuozitatea operatoricească a lui Călin Ghibu se vădeşte în suita de cadre inspirate parcă din Renoir şi Magritte, ca de obicei scenografia este somptuoasă şi interpreţii — Ion Caramitru, Elena Albu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Adrian Pintea şi ceilalţi — excelenţi, dar, în clipa cînd în sală se aprinde lumina, ai sentimentul frustrant că n-ai asistat decît la o punere în atmosferă şi că filmul de-abia ar urma să înceapă, odată cu plecarea lui Gheorghidiu pe frontul celui dintîi război mondial. Ca de obicei, Mircea Veroiu şi-a desfăşurat întreaga măestrie în articularea unei structuri cinematografice de mare rafinament şi unele secvenţe sînt de-a dreptul remarcabile. Dar cîteva secvenţe nu pot susţine un întreg film, chiar dacă, sau mai ales dacă, e semnat de Mircea Veroiu. Dincolo de stil, arta cinematografică implică şi comunicare. Şi dacă e preferabil ca un regizor să rateze un film din exces de cultură vizuală decît din incultură, şi mai de dorit ar fi să existe o dreaptă şi ideală măsură între sensuri şi formă. Dintotdeauna operele de artă au dăinuit mai întîi prin adevărurile lor fundamentale şi abia în al doilea rînd prin perfecţiunea formei.

În căutarea adevărului de viaţă au pornit şi filmele de actualitate care, ca pondere numerică cel puţin, au dominat stagiunea 1978—1979, izbutind însă numai rareori să se impună şi ca prezenţă artistică. Ca şi în anii precedenţi, acest domeniu a revenit aproape în exclusivitate cineaştilor debutanţi sau recent afirmaţi, în timp ce «veteranii», regizorii cu vechi state de serviciu au preferat să se retragă comod pe teritoriul mai puţin «problematic» al evocării istorice sau al filmului poliţist. După succesul de prestigiu dobîndit cu primul lui lung metraj, *Mere roşii*, regizorul de teatru Alexandru Tatos a recidivat tot cu un film de actualitate, realizat tot după un scenariu de Ion Băieşu, care pentru *Rătăcire* s-a inspirat dintr-o întîmplare autentică: drama unei tinere absolvente de facultate care fascinată de mirajul civilizaţiei de consum din Occident se căsătoreşte împotriva inimii ei cu un tînăr vest-german, dar odată stabilită în noua ei ţară trăieşte drama dezrădăcinării şi inadaptării. Abordînd aşadar frontal un subiect de mare actualitate care pînă mai acum cîţiva ani ar fi fost considerat tabu, Alexandru Tatos l-a tratat cu mult tact şi discreţie, obţinînd în cele din urmă un veritabil eseu poetic pe tema singurătăţii în societatea modernă. Halucinanta secvenţă a balului mascat în care eroina străbate ca într-un coşmar un coridor de măşti umane dă cheia acestui film cu accente deseori existenţialiste. Imaginea sugestivă, datorată lui Florin Mihăilescu, şi sinceritatea interpretei principale, Ioana Pavelescu, contribuie la valoarea realistă a realizării lui Alexandru Tatos.

Tot o «rătăcire» stă în centrul filmului *Septembrie*, povestea tragică a unui adolescent care, pe punctul de a fi arestat pentru că asociindu-se cu o bandă de bişniţari urmase inevitabil escalada delicvenţei pînă la a comite o spargere, fură o motocicletă şi fuge la mare unde trăieşte ultimele 24 de ore de libertate în tovărăşia unei fete întîlnite întîmplător. Escapada se transformă într-o poveste de dragoste şi, confruntat cu candoarea şi puritatea sufletească a fetei, băiatul are revelaţia «drumului drept», din păcate prea tîrziu pentru că la capătul prea scurtei lor călătorii fatalitatea îl aşteaptă. Scris şi regizat de Timotei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ursu, *Septembrie* a adus în peisajul filmelor românești dedicate tineretului o cuceritoare naturalețe și, o undă de autentic romantism. Timotei Ursu, același care nu demult semnase scenariul la *Cursa* lui Mircea Daneliuc a făcut și aici dovada unei certe abilități de dramaturg cinematografic și mai ales de dialoghist. Replicile sînt firești, ca-n viață, și totuși străbătute de fior poetic, situațiile nu sînt niciodată forțate, schematice, inclusiv finalul cu totul anticonvențional de vreme ce — caz destul de rar întîlnit în filmele noastre de actualitate — nu numai că nu apare, «deus ex machina», un personaj compunctios care stă să «tragă concluzii» moralizatoare ci, dimpotrivă, amîndoi eroii sînt omorîți. Mai puțin sigur a fost regizorul în privința facturii stilistice, uzînd și abuzînd de o serie de artificii formale: unghiuri subiective ale camerei, obiective deformante (imaginea Marian Stancu) sau obositoare flash-back-uri care fragmentează inutil narațiunea.

O meritorie incursiune în domeniul actualității și-a propus și Andrei Cătălin Băleanu în *E atît de aproape fericirea*, realizat după un scenariu de Constantin Stoiciu, unul dintre specialiștii tematicii dedicate tineretului. Spre deosebire însă de *Diminețile unui băiat cuminte* și mai ales de acel atît de acid *Filip cel bun*, Stoiciu nu și-a mai axat dramaturgia pe portretul unui tînăr «cu probleme», frămîntat de neliniști și întrebări, ci pe acela al unui tînăr muncitor model, întruchipare a tuturor virtuților cu care am dori să fie înzestrată în masă tînăra generație. Inerent, miza conflictului n-a putut fi decît minoră: un student la politehnică, care face practica de vară în fabrica unde a lucrat ca muncitor înainte de a-și începe studiile, se îndrăgostește de o fată «de familie» dar părinții ei nu sînt de acord cu o asemenea mezalianță și fata pleacă de acasă și se angajează muncitoare în fabrica unde își începuse și alesul inimii ei viața. În filigranul acestei banale love story realizatorii au introdus cîteva acerbe notații, sugerînd procesul de îmburghezire al unei anumite pături sociale care tinde să-și aroge drepturi de «castă» reintroducînd detestabilele tabu-uri și reactualizînd mentalități ridicole în epoca noastră, ca aceea a mezalianței. Protagonista, Diana Lupescu, frumoasă și sensibilă, își joacă cu convingere rolul de adolescentă care înțelege treptat că «la început viața e frumoasă, și abea pe urmă devine adevărată».

Un eveniment major al vieții cinematografice l-a constituit cea de-a doua Ediție a Festivalului Filmului pentru Tineret de la Costinești (organizată, ca și ediția din trecut, sub egida C.C. al U.T.C. în colaborare cu C.C.E.S. și Asociația Cineaștilor), deopotrivă prilej de trecere în revistă a celor mai reprezentative filme realizate de tinerii cineaști și de stabilire a unui dialog sincer între artiști și marele public căruia îi sînt destinate roadele trudei acestora. Revederea în bloc a filmelor înscrise în competiție — *Ediție specială* (Mircea Daneliuc), *Doctorul Poenaru* (Dinu Tănase) *Rătăcire* (Alexandru Tatos), *Iarba verde de acasă* (Stere Gulea) *E atît de aproape fericirea* (Andrei Cătălin Băleanu), *Septembrie* (Timotei Ursu), *Rîul care urcă munțele* (Cristiana Nicolae), cărora li s-a adăugat o selecție de filme documentare precum și, în afară de concurs, lung metrajul *Profetul, aurul și ardelenii* (Dan Pița) și o selecție de filme de diplomă realizate de operatori din ultimele promoții ieșite pe porțile I.A.T.C.-ului — a însemnat o experiență utilă și într-un anume sens revelatoare pentru public și chiar pentru specialiști.

MANUELA CERNAT

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII, NOTE DE LECTURĂ

JUSTIN CEUCA,

Zaharia Bârsan, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, 216 p.

Monografia *Zaharia Bârsan* este prin natura cercetării ştiinţifice, prin spiritul analitic, prin capacitatea de sinteză, prin copleşitorul material documentar asumat, prin exigenţă, participare şi spirit critic, o *monografie completă*, în care autorul studiază, cu emoţie şi luciditate, complexa activitate literar-artistică a unei personalităţi care a contribuit, cu pasiune şi sinceritate, la *crearea istoriei culturale româneşti* a unei epoci (Zaharia Bârsan a trăit între 1878 şi 1948).

Cartea are cinci părţi. În prima, *Biografia*, datorită informaţiei bogate, culturii cuprinzătoare care lărgeşte mult sfera de cercetare şi îl implică pe Zaharia Bârsan în istoria timpului său, autorul reconstituite în desfăşurarea lor faptele şi gîndurile lui Zaharia Bârsan, influenţele diverse, preocupările variate, mediile frecventate, lumea de idei în care trăia, prieteniile însufleţite de aceleaşi preocupări literar-artistice, de sentimente patriotice profunde, dar în acelaşi timp evocă viu şi colorat un univers uman, filozofic şi cetăţenesc, intelectualitatea unei epoci, curentele literare şi revistele timpului, epoca şi spiritualitatea sa.

Celelalte două părţi: *Activitatea teatrală* [1] şi *Creaţia literară* [2] se referă la creaţia propriu-zisă a lui Zaharia Bârsan. Justin Ceuca foloseşte multe citate care au darul evocării exacte, bogate şi care animă idei, referirile multiple şi aplicate la activitatea lui Zaharia Bârsan sînt nuanţate şi se sprijină permanent pe opiniile, uneori contradictorii, ale contemporanilor săi. Spiritul critic lucid al monografului este discret secundat de un halo afectiv; această dualitate creează tonalitatea aparte, specifică a monografiei.

Partea a II-a este o istorie a teatrului românesc în Transilvania din perioada studiată, cu unele referiri la activitatea teatrală din Bucureşti şi o ambiţioasă analiză a contribuţiei lui Zaharia Bârsan la constituirea şi consolidarea climatului şi actului de cultură românească. Este evidenţiat rolul aparte al teatrului românesc transilvănean în ansamblul culturii naţionale, importanţa hotărîtoare şi multilaterală a turneelor întreprinse de Zaharia Bârsan, greutăţile şi roadele lor. Această angajată cercetare este continuu însoţită de viziunea critică a autorului monografiei care subliniază valoarea, dar şi limitele «Societăţii pentru crearea unui fond de teatru românesc», a «Teatrului de diletanţi», involuţia în creaţia poetică şi dramatică a lui Zaharia Bârsan, de exemplu.

Dincolo de aspectul îndeobşte cunoscut de animator cultural şi patriot înflăcărat, Justian Ceca demostrează că Zaharia Bârsan are o *concepţie despre teatru*, că el consideră teatrul o artă a cărei *valoare estetică* este esenţială în îndeplinirea funcţiei sale educative şi că această valoare estetică îşi are principala sursă în textul dramatic şi în arta actorului. Fără a nesocoti importanţa dramaturgiei universale, Zaharia Bârsan militează pentru promovarea cu precădere a dramaturgiei autohtone atît pentru rolul său în cultură şi dezvoltarea limbii române, cît şi pentru valoarea sa intrinsecă; «... se poate afirma cu toată siguranţa — afirmă concludent Zaharia Bârsan — că nouă din zece piese străine moderne, care s-au jucat pe scena teatrului, dacă ar fi fost iscălite de un român şi nu de un om cu influenţă ⟨...⟩ ci de un tînăr scriitor de-ai noştri nu s-ar fi primit la teatru». Pentru el «actorul se ridică la cinstea de colaborator absolut pentru atingerea scopului unei opere teatrale», el, actorul, avînd «puterea de a stăpîni inimile, acesta e aşa-numitul noroc al actorului».

Creaţia sa actoricească este pe îndelete analizată, se subliniază specificul artei sale, originalitate în cadrul curentului romantic căruia îi aparţine, ca temperament şi crez artistic, gama mai puţin variată de mijloace actoriceşti. Acest impunător actor de voce, frumos şi melodios pozată, este, demonstrează Justin Ceuca, un actor de «un romantism echilibrat» la care, uneori, lipsa trăirii interioare este înlocuită cu «preferinţa pentru sculptural şi estetic», se simte în jocul său şi influenţa

[1] Are trei capitole: A. Reprezentaţiile şi turneele transilvănene înainte de 1918, B. Ctitor şi director al Teatrului Naţional din Cluj, C. Actorul şi directorul de scenă.

[2] Are trei capitole: A. Poezia, B. Proza, C. Dramaturgia.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 26, P. 185–195, BUCUREŞTI, 1979

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şcolii veriste a lui Novelli (în *Oedip)*, sau aplicarea spre realism, în mod surprinzător, în melodramă (în celebrul său rol Papa Lebonnard). Ca director de scenă se înscrie în acelaşi univers romantic, are predilecţie pentru montările mari, cu figuraţie multă, cu costume luxoase, decoruri monumentale, montări lucrate cu gust, pînă la ultimul amănunt. Pe lîngă manifestările semnalate, activitatea acestui complex om de teatru — ctitor şi mulţi ani director al Teatrului Naţional din Cluj-Napoca — este urmărită şi sub alte aspecte: ideile care revin în activitatea sa, punctele de progam pe care le-a realizat, cele pe care nu le-a realizat şi de ce, greutăţile materiale, neînţelegerile cu actorii ş.a.

Analiza sistematică a concepţiei despre teatru, ca şi a întregii sale activităţi teatrale întreprinse de Justin Ceuca întregeşte personalitatea lui Zaharia Bârsan, îl ridică peste «legenda romantică» creată în jurul său şi de care el nu era total străin, evidenţiază calea pe care neobosit a străbătut-o pentru a «ucide diletantismul».

Poet, prozator, dramaturg, opera sa literară este «inundată de lirism». El este, constată monograful său, «un imaginativ, un visător, de aici vine preferinţa pentru miraculos şi fantastic, pentru basm» (se fac aprecieri nuanţate asupra miraculosului şi fantasticului la Zaharia Bârsan, dar şi în cadrul curentului romantic, în ansamblul său). Justin Ceuca citează mult din poezia şi din comentatorii săi, entuziaşti sau reticenţi, pentru a evoca universul său uman şi poetic, pentru a-i stabili cu obiectivitate identitatea spirituală. Proza este sub valoarea poeziei, dramaturgia rămînînd «partea cea mai rezistentă a operei sale, piesele de teatru înfruntînd timpul datorită conţinutului lor de generozitate umană şi frumuseţe poetică. Evident, cum susţine şi autorul, nu toate piesele au aceeaşi valoare şi aceeaşi viabilitate». Ceea ce constituie în mare parte, afirmă Justin Ceuca, farmecul dramaturgiei sale, a *Trandafirilor roşii*, de exemplu, este muzicalitatea versurilor, valoarea lor evocatoare, «echilibrul între acţiune — meditaţie — poezie».

Ultimele două părţi [3] vădesc o riguroasă muncă de documentare, de cercetare, care oferă un valoros instrument de lucru celor care în viitor vor fi interesaţi să studieze istoria teatrului transilvănean din această perioadă.

Un stil limpede, o limbă românească curată, o lectură plăcută şi o carte serioasă, temeinică, în care documentul şi exegeza se contopesc.

ANA MARIA POPESCU

[3] Partea a IV-a: *Tablou sinoptic cu reprezentaţiile teatrale ale lui Zaharia Bârsan în Transilvania înainte de 1918* şi Partea a V-a: *Indice de trimiteri bibliografice.*

ION TOBOŞARU,

Principii generale de estetică, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, 348 p.

Domeniul mereu atrăgător al esteticii s-a îmbogăţit printr-o nouă lucrare, intitulată, poate dintr-un exces de modestie, *Principii generale de estetică*. Ea este, însă, mai mult decît un îndreptar, cuprinzînd principii generale, convertindu-se, în bună parte, într-un dialog viu, incitant, despre probleme fundamentale ale existenţei contemporane — cunoaşterea artistică, procesul creaţiei, procesul de receptare, în lumina filozofiei materialist-dialectice, a documentelor partidului nostru referitoare la aspectele diverse ale culturii şi artei.

Structurată cu un vădit spirit sistematic şi o severă selecţie, avînd în vedere un domeniu pe cît de amplu, pe atît de complex, în capitole ce îmbină criteriul tematic cu cel istoric, lucrarea lui Ion Toboşaru se prezintă astăzi ca o sinteză matură a unei îndelungi experienţe de cercetător şi pedagog în domeniul esteticii. Însuşirea esteticii, consideră pe drept cuvînt autorul, reprezintă neîndoielnic şi un act de atitudine social-politică pe linia formării unei concepţii înaintate despre lume şi viaţă, a unui crez artistic indispensabil fiecărui creator.

Eşafodajul solid şi limpede al cărţii dezvăluie o construcţie de piramidă, al cărei fundament îl formează o problemă cu caracter general, obiectul esteticii, urcînd spre vîrf cu un aspect particular (şi particularizant) — abordarea conceptului de «teatrologie» în cercetarea teatrală românească.

Prima parte a volumului îmbracă forma unui compendiu de estetică, cercetînd obiectul esteticii, oferind o privire cuprinzătoare a evoluţiei doctrinelor estetice, insistînd asupra cristalizării esteticii româneşti, greutatea specifică fiind deţinută de perioada modernă.

Sondajul categoriilor esteticii, al procesului de creaţie şi, mai cu seamă, al receptării operei de artă dezvăluie implicaţiile sociologice evidente ale lucrării, ce se cuvin a fi subliniate.

Un capitol deosebit de interesant, compensînd, după părerea noastră, o lacună în cercetarea teatrală românească, este capitolul ultim, ce depăşeşte cadrul unor simple «prolegomene», devenind un adevărat «*quod erat demonstrandum*» al existenţei reale a «ştiinţei teatrale» româneşti, a teatrologiei din ţara noastră în momentul de faţă. Descifrînd un posibil statut şi o dimensiune specifică a teatrologiei româneşti, autorul îi cere, cu o justificată exigenţă, o sporită integrare în istoria

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

culturii naţionale, o mai puternică reliefare a originalităţii, cultivînd un sistem axiologic angajat.

Convingerea autorului este că infuzia teoriei teatrale cu substanţa fortificantă a creaţiei scenice asigură longevitatea poeticii teatrale. Omul de la catedră, dăruit vocaţiei sale, poate fi recunoscut în pledoaria pe care o face pentru înalta cultură a tinerilor de pe băncile şcolii naţionale de teatru şi film, viitorii actori, regizori, metodologi, viitori pedagogi în formarea şi cultivarea gustului estetic al marelui public. Rigoarea cercetătorului apare în «forarea» — aşa cum sugestiv o defineşte autorul — a tărîmului vast şi cu multiple resurse al esteticii generale şi, îndeosebi, al esteticii spectacolului.

Cartea profesorului Ion Toboşaru se impune ca o cercetare atentă şi îndelungată, oferită cu o laborioasă onestitate şi cu o nobilă pasiune nu numai specialiştilor, ci principalului beneficiar al operei de artă, publicul.

IOANA MĂRGINEANU

RADU BELIGAN,

Luni, marţi, miercuri..., Bucureşti, Editura Eminescu, 1978, 214 p.

Fascinaţia actorului Radu Beligan, nobleţea şi stabilitatea artei sale, sensibilitatea complexă şi discreţia cu care «construieşte» portrete morale şi fizice rimează, în ultima sa carte, cu spiritul acut reflexiv, penetrant, continuu neliniştit, arcuit în «însemnări» ce depăşesc în densitatea ideilor «tiparul genului»; ele constituie tezele sau prolegomenele unei estetici teatrate înnoitoare prin experienţă şi fortificată de constanta relaţie creaţie-teorie, benefică culturii şi sugestivă noilor întemeieri ale teatrului românesc.

Luni, marţi, miercuri ... proiectează într-un fascicul de lumini schiţa variatelor probleme şi «caligrafierea» celor ce concordă cu ascensiunea teatrului în modernitatea spiritualităţii noastre; într-un stil incandescent şi lapidar ce se refuză sistematizării, Radu Beligan enunţă şi analizează variate aspecte ale artei scenice, constată valorile şi limitele acesteia cu o luciditate de «belfer» demnă de invidiat de specialiştii cărora autorul le dedică convingătoare şi flatante rînduri, generoase prin obiectivitate şi tandreţe, solidare în constructive aspiraţii (p. 114). «Însemnările» dovedesc risipa ideilor în cadrul cărora Radu Beligan se ipostaziază în filogog şi teatrolog, psiholog şi sociolog, culturolog de marcă, umanist al renaşterii teatrului contemporan. Analiza unor autori şi piese — Harold Pinter cu *Aniversarea* sau Edward Albee cu a sa *Cui i-e frică de Virginia Woolf*, I.L. Caragiale cu *O scrisoare pierdută* sau cu *Năpasta* — pune în valoare spiritul critic al lui Radu Beligan, virtuţile metodei stilistice în exegeza literară. În egală măsură, studiile textelor dramatice concură în dese împrejurări cu cele de teatrologie sau spectacologie, semnificative în acest sens fiind notele cu privire la *Visul unei nopţi de vară în regia lui Peter Brook*. Strălucita experienţă scenică a actorului Radu Beligan, rămas veşnic tînăr prin supleţea spiritului său superior, contribuie esenţial la adîncirea problemelor pe care le ridică astăzi dramaturgia şi regia; opţiunile autorului se îndreaptă spre acele virtuţi ale direcţiei de scenă care, eliberată de instrumente fetişizante, ordonează teatrul în echilibrul său, stimulează şi impune solidaritatea dintre raţiune şi sentiment. Preţuirea rafinatului om de teatru se apleacă, de asemenea, către «relectura» clasicilor şi coparticiparea lor la problematica spectacolului contemporan. Pe de altă parte, accentele ce articulează arta spectacolului nu «pot fi analizate în afara actului sacerdotal pe care îl oficiază actorul, marele actor ce se exprimă prin cuvînt, prin «verb»; evocîndu-l pe George Vraca, de pildă, Radu Beligan conectează pasionant energiile teatrului de arta «rostirii» scenice, de forţa cuvîntului şi de magia inflexiunii sale dramatice ce sporesc rezonanţa imaginii teatrale (p. 26).

Dincolo de varietatea problemelor abordate, ultimul volum al lui Radu Beligan colorează lumea teatrului cu personalităţi cunoscute aici şi aiurea, modele de cultură şi devoţiune închinate umanităţii (Camil Petrescu, George Călinescu, Tudor Vianu, Jean-Louis Barrault, Peter Brook). Înfăţişîndu-ni-l pe Radu Beligan, *Luni, marţi, miercuri* ... cristalizează implicit crezul marelui actor ce arde în «Cetatea» noastră, atestă vasta cultură a unui spirit neliniştit, mărturiseşte curiozitatea şi candoarea ingenuă a unui moralist ce se dovedeşte totodată un om de teatru complex prin formaţia sa şi solidar nădejdilor de mai bine ale culturii noastre teatrale.

ION TOBOŞARU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ION VARTIC,

Radu Stanca. Poezie și teatru, București, Editura Albatros, 1978, 264 p. (colecția «Contemporanul nostru»)

Puțini au fost anii vieții lui Radu Stanca, doar 42, dar plini de har și rodnicie poetică. Cînd în decembrie 1962 lumina se stingea în ochii grei de suferință, pe masa de lucru a scriitorului se rînduiau versuri, eseuri, cronici, piese, finisate cu grijă sau doar schițate. Om de aleasă cultură, format la școala filozofică a lui Lucian Blaga, poet și dramaturg de autentică vocație, neobosit inițiator, animator, actor și regizor al teatrului din Sibiu, Radu Stanca a dăruit literaturii noastre cîteva din exemplarele ei de frumusețe și trăinicie.

Asupra lor se apleacă, cu subtilă și matură înțelegere, eseistul Ion Vartic în volumul *Radu Stanca. Poezie și teatru*, apărut la Editura Albatros, în colecția «Contemporanul nostru». Criticul a găsit o ingenioasă formulă de a îmbina prezentarea și analiza operei lui Radu Stanca, însoțind fiecare capitol cu fragmente semnificative din creația acestuia. Rezultatul îl constituie un întreg unitar, construit cu știința compoziției, rafinament și intuiția valorilor. Primele capitole «Ars doloris» și «Trubadurul mincinos» sînt consacrate universului poetic, «Mască și contur» și «Glose la teatrul așteptat», dramaturgiei și teoriei de teatru, iar capitolul final, «Sfîrșit de spectacol», importanței și locului lui Radu Stanca în peisajul literaturii românești.

Întreaga creație a trubadurului sibian este privită din pespectiva destinului său tragic, «Ars doloris» fiind mărturia unei existențe care, aflată sub imperiul morții iminente, o învinge grăbind-o. Opera lui Radu Stanca îi apare astfel criticului ca «un act de conștiință», «o artă poetică, reîntoarsă mereu la propriile rădăcini, renăscînd din propria-i cenușă».

Universul poetic al autorului lui *Corydon* își descoperă în eseul lui Ion Vartic valențe sesizate și de alți exegeți sau relicfate acum pentru prima oară: teatralitatea, baladescul, pascismul, estetismul, orfismul, substratul mitic, alexandrismul, romantismul sentimental, dominate de propensiunea pentru baroc.

Dacă poezici lui Radu Stanca îi este caracteristică o evidentă teatralitate, teatrul său se remarcă prin virtuți poetice. În studiul semnat de Vartic, dramaturgia ni se pare a fi, ca dealtfel și în volumul de debut, *Spectacol interior*, terenul de referință predilect al criticului, domeniul în care comentariul său capătă strălucire, asociațiile surprinzînd prin pertinența observației. În acest sens, cea mai elocventă pagină din eseu credem a fi analiza de mare finețe făcută piesei *Dona Juana*. Bune rezultate în planul demonstrației obține criticul și atunci cînd definește patosul tragic al lui *Oedip salvat*, drept patosul lucidității, eroul înscriindu-se în categoria acelor personaje capabile să-și făurească singure destinul, a *clarvăzătorilor* liberi să răspundă de faptele lor. Dacă Jean Cocteau în *La Machine infernale* sau Hofmannsthal în *Oedipus und Sfinx* deplasează accentul mitului de pe tragismul răscolitor al lui Oedip în căutarea adevărului, pe elemente nesemnificative, ciudate, bizare, care împing dezeroizarea pînă la deriziune făcînd din erou un non-erou, Radu Stanca «citește» mitul lui Oedip prin prisma încrederii nelimitate în om, în cinstea, nobleța și demnitatea lui. Alături de *Oedip salvat*, dramele *Dona Juana* și *Ostatecul*, la care ne-am permite să adăugăm și *Hora domnițelor*, sînt considerate, pe bună dreptate, de critic, piesele cele mai reprezentative, aproape «desăvîrșite» din dramaturgia lui Radu Stanca.

Supunînd demersului său critic atît piesele publicate în volum, cît și pe cele rămase în manuscris, Ion Vartic subliniază numeroase elemente specifice teatrului stancian: simetriile voite, uneori prea convenționale, jocul lor care duce la reversibilitatea mecanismului dramatic, discrepanța dintre mască și identitate, prezența aleatorului ca element declanșator al conflictului, exacerbarea eroilor și a situațiilor, substratul filozofic care conferă pieselor valoarea unor parabole kierkegaardiene, funcția orfică a cuvîntului, tensiunea barocă. Virtuțiile filozofice ale dramaturgiei lui Radu Stanca îi permit eseistului să-l situeze în imediata apropiere a teatrului lui Camil Petrescu și Lucian Blaga.

De autorul *Modalității estetice a teatrului* îl apropie și pasiunea pentru teoretizarea conceptelor de teatru, fiind, după cum consideră comentatorul său, teoreticianul tragediei pure în eseistica românească. Relevant e faptul că Radu Stanca își propune să discute despre modernitatea tragediei și resurecția ei în momentul în care cercetători de pe alte meridiane, ca J.M. Domenach sau G. Steiner, erau tentați de același domeniu. Pentru Radu Stanca, notează Vartic, tragedia reprezintă «matricea formativă a întregului teatru». Resurecția ei în epoca modernă nu este doar o problemă retrospectivă sentimentală, ci una de perspectivă existențială și filozofică. Înțeleasă în această lumină, și reprezentarea scenică a tragediei implică o anumită interpretare actoricească bazată pe «patosul nervos», patosul lucidității, singurul capabil să transforme simple abstracții în idei emoționale.

Viziunea estetică a lui Radu Stanca asupra triadei dramaturg-regizor-actor, subliniază cu justețe criticul, are un evident caracter antipirandellian, deoarece nu există poezie dramatică în sine, ci numai o poezie dramatică destinată reprezentării, ființa teatrului nu poate fi decît «literar-dramatică». Dihotomia dramaturg-regizor apare fericit soluționată prin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

complicitatea lor creatoare, regizorul fiind « un poet secund » al cărui « poem este spectacolul ».

Aflat în admirație firească pentru fantastul trubadur, pătruns de incantațiile și armoniile sale poetice, scrisul lui Ion Vartic capătă fluență și cantabilitate, se metaforizează și se infuzează de lirism. Dar nu în dauna sobrietății și acurateții, a limpezimii și clarității. Exegetul decantează valorile autentice, discerne împlinirile de neîmpliniri, atribuindu-le, în primul rînd destinului tragic, care i-a impus poetului o mare grabă și febrilitate și i-a răpit răgazul și liniștea necesare revederii și revizuirii celor scrise. « Contactul cu opera lui Radu Stanca, conchide criticul clujean, lasă impresia dureroasă a unui spectacol neîncheiat, brusc terminat ». Oricum, însă, Radu Stanca rămîne în literatura noastră « o voce inconfundabilă, un poet » de o modalitate tonală proprie ce se recunoaște cu ușurință în orice împrejurare.

Eseistul Ion Vartic ne oferă prin originalul său studiu imaginea sensibilă și convingătoare a unei personalități complexe și fascinante, puțin cunoscută deocamdată. Desigur, criticul nu și-a propus o prezentare exhaustivă a omului de inefabil farmec care a fost Radu Stanca și nici a incitantei sale creații. Ceea ce ne oferă sînt repere sigure și inedite, porți deschise cu inteligență spre descifrarea universului unei opere cu nebănuite fațete și înțelesuri.

ELISABETA MUNTEANU

O CĂLĂTORIE TEATRALĂ

ILEANA BERLOGEA,

Teatrul american de azi, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, 196 p.

Născută în urma unei lungi călătorii de studii, cartea Ileanei Berlogea *Teatrul american de azi* își propune să fie « o disecție pe orizontală în spațiul american de la Atlantic la Pacific, de la Golful Mexic pînă la Marile Lacuri », devenind un tablou vast, o frescă plastică, colorată, « în mers » a teatrului american din zilele noastre.

Caracterul de « jurnal de călătorie » teatrală conferă cărții dinamism, forță de atracție, cititorul urmărind-o ca pe o adevărată aventură spirituală. Numărul mare de spectacole la care a asistat autoarea (peste 200), întîlnirile și discuțiile pline de miez cu personalități reprezentative ale teatrului american, contactul nemijlocit cu sistemul pedagogiei teatrale din Statele Unite asigură cărții acea autenticitate și acuitate a observației, dînd autoarei posibilitatea nuanțării fenomenului teatral american de astăzi.

Ca punct de pornire, o recomandare esențială : « Să nu faci comparații ... prima condiție pentru a-i înțelege pe americani ». Teatrul american al ultimului deceniu este definitoriu pentru structura specială a sa, configurîndu-se într-un fenomen cu particularități ce îl deosebesc de mentalitatea și structura teatrului european, alcătuind un mozaic în care coexistă companii permanente și formații experimentale.

Interesante apar mutațiile survenite, începînd cu un nou Broadway, iar « reformatorii » artei spectacolului au devenit mai puțin zgomotoși, unii rămînînd chiar o amintire. Nume noi apar printre căutătorii noului, stîrnind vii controverse prin crearea unor coduri teatrale dificile, dar, pare-se uneori, pasionante. Noțiunea « dincolo de Broadway » a cîștigat recent dreptul de circulație în terminologia teatrală americană, desemnînd fenomenul teatrelor regionale, iar teatrele universitare nu sînt numai o necesitate pentru publicul american, dar ele se înscriu, nu rareori, în rîndul autenticelor creații de artă.

Peisajul teatral american de astăzi cuprinde noi repere geografice care s-au impus pe harta teatrală : Mid West este pitoresc dar nu numai atît, iar Minneapolis a devenit centrul teatral american, unde o premieră constituie un eveniment național, consemnat de întreaga presă.

Mirajul Californiei a făcut loc unor experimente susținute de idealul social și politic al unor entuziaști. Festivalurile Shakespeare — fenomenul Ashland — semnifică îmbogățirea unei tradiții ce venerează teatrul elisabetan, educîndu-i și pe tinerii creatori în acest spirit.

Copleșită de multitudinea impresiilor, cercetătoarea își sistematizează observațiile, ajungînd la anumite concluzii : apropierea teatrului de marile probleme sociale ale contemporaneității, prin mijloace de expresie mai puțin spectaculoase ca în « anii '70 », dar obținute printr-un atent proces de decantare.

În călătoria sa teatrală, Ileana Berlogea descoperă cu spirit de pătrundere și simțul nuanțelor mecanismul caleidoscopului pe care îl reprezintă teatrul american de azi, « devenirea » sa continuă, descifrînd cu ochiul criticului limitele și reliefînd valorile și deschiderile.

Considerăm că va fi o carte de referință pentru toți cei ce se interesează de soarta teatrului contemporan.

IOANA MĂRGINEANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEORGE BREAZUL,

Pagini din istoria muzicii românești, București, Editura muzicală, vol. I, 1966, 596 p.; vol II, 1970, 256 p.; vol. III, 1974, 464 p.; vol. IV, 1977, 416 p.

O inițiativă care nu poate decît să ne bucure a luat-o Editura muzicală prin editarea operelor celor mai reprezentative ale marilor corifei ai muzicologiei românești, Constantin Brăiloiu și George Breazul. Din păcate ne-a fost dat să constatăm o ciudată indiferență, ba și adversitate chiar a unora dintre cei mai interesați în problema aceasta, cele două considerabile ediții fiind primite cu o «inexplicabilă» apatie dacă nu chiar cu ostilitate de către cei în cauză. De exemplu, amintim cu totul regretabila recenzie la *Opere* de Constantin Brăiloiu, apărută în *Revista de etnografie și folclor*, recenzie în care doi cercetători «desființau» pur și simplu ediția bilingvă (francezo-română) Brăiloiu, pe motivul unei pretinse nerespectări a nu mai știm cîte «condiții» prealabile care ar fi trebuit să fie îndeplinite la alcătuirea ei; firește, nu punem la îndoială existența necesară a unui minimum de criterii prealabile la întocmirea unei asemenea ediții de anvergură; dar cînd satisfacerea simultană a unui mare număr de asemenea «condiții» se dovedește doar un pretext comod pentru a nu se publica timp de ani întregi, de pildă, culegerile și considerațiile despre folclor, culegeri lăsate în manuscris de un D.G. Kiriac, mărturisim că ni se pare preferabilă punerea în circulație, adică la dispoziția cercetătorilor, a neprețuitelor texte datorate unor Constantin Brăiloiu și George Breazul, chiar dacă respectivelor ediții li se pot găsi și unele lipsuri, decît să se aștepte la nesfîrșit cu satisfacerea a o mie și una de «condiții prealabile». Practic, o asemenea atitudine a dus la o încetinire considerabilă a ritmului aparițiilor operelor unui Constantin Brăiloiu sau George Breazul, volumele lor ieșind de sub tipar la distanțe de ani!

Iată de ce, dacă ne bucură, în cazul de față, editarea principalelor lucrări și contribuții muzicologice și etnomuzicologice ale lui George Breazul, nu putem decît să deplingem faptul că această editare a ajuns să se întindă atît de mult în timp!

Primul volum al seriei, apărut încă din 1966, cu un studiu introductiv de mare amploare și profunzime, datorat lui Vasile Tomescu (82 p., cu stabilirea principalelor coordonate ale vieții și activității lui George Breazul și cu o analiză fină a principalelor sale lucrări și concepții), cuprinde o serie de studii de mare însemnătate, datorate marelui și neobositului etnomuzicolog și cărturar care a fost George Breazul: *Muzica românească* (studiu reprodus după *Encyclopédie Fasquelle*, printre ai cărei colaboratori s-a numărat, alături de Constantin Brăiloiu), *Valorificarea artistică a folclorului*, *Lăutarii* (în acesta combătîndu-se, între altele, pe bună dreptate, aplicarea mecanică la condițiile diferite ale muzicii populare românești, a constatărilor lui Béla Bartók, perfect valabile pentru muzica populară maghiară, cu privire la diferențierea masivă a stilului lăutăresc orășenesc față de cel țărănesc), *Unirea țărilor române și muzica*, *Alecsandri și muzica*, *Anton Pann* (cu relevarea, între altele și a faimoasei sale melodii patriotice *Deșteaptă-te, române*, care a circulat inițial cu textul *Din sînul maicii mele* care îi aparține însă lui ... Grigore Alexandrescu, așa cum arată și George Breazul, și *nu lui Dimitrie Bolintineanu*, așa cum din păcate s-a ajuns să se afirme într-o lucrare recentă), *Ciprian Porumbescu* (cu relevarea utilizării folclorului românesc autentic de către acesta, spre deosebire de unele studii ulterioare în care, din păcate, se supraestimează latura romantico-orășenească a creației acestui mare înaintaș, cînd de fapt esențială și definitorie pentru el este tocmai cea autentic-populară țărănească, chiar dacă Ciprian Porumbescu este încadrabil în curentul muzical romantic al timpului), *Gavriil Musicescu* (aici este de relevat, între altele, faptul că George Breazul face primele începuturi ale clarificării polemicii G. Musicescu — G. Dima, clarificare definitivată complet în zilele noastre de către O.L. Cosma, arătînd că G. Dima de fapt criticase numai unele scăderi ale corului mitropolitan din Iași, condus de Musicescu, dar nu se manifestase deloc, așa cum pretindea subiectiv Musicescu, în focul polemicii, împotriva așa-ziselor «cîntece mocănești», adică «populare», ci dimpotrivă), *Iacob Mureșianu*, *Eusebie Mandicevschi*, *Kiriac și Vidu*, *Alfonso Castaldi*, *Ion Nonna Otescu*, *Constantin C. Nottara* (este demn de notat că finul observator care este George Breazul nu detectează deloc, sau va fi considerat acest lucru mult prea neînsemnat ca să-l mai consemneze, așa-zisele «influențe francezo-impresioniste» din creația acestor trei muzicieni, de care în unele publicații se face un caz excesiv), *Teodor Rogalski*, *Tiberiu Brediceanu*, *Ioan D. Chirescu*, *Sabin V. Drăgoi*, *Mihail Jora*, *George Enescu* (în a cărui exegeză George Breazul merită să ocupe un loc aparte, prin finețea înțelegerii sale).

Volumul al II-lea, apărut în 1970, este prefațat, ca și cele ce vor urma, de Gheorghe Firca, cu acuratețe și bună comprehensiune. El cuprinde, pe de o parte, studii ca *Muzica tracilor*, *Muzica bisericească română*, *Ion Popescu-Pasărea*, *Un muzicant român peste hotare în secolul XIV*, *Învățămîntul muzical în principatele românești*, *Învățămîntul muzical în Țara Românească*, *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre*, (ultimele trei reprezentînd contribuții de cea mai mare însemnătate în ce privește istoria muzicii românești); pe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de altă parte, acest volum mai conține, sub titlul generic *Însemnări cu privire la creația muzicală românească*, cronici de concert și analize, care, chiar dacă se prezintă mai succint pe alocuri, sînt totuși de o seriozitate și de o competență pe care mulți dintre cronicarii noștri muzicali ulteriori le-ar putea invidia...

Volumul al treilea, din 1974, cu o prefață de același serios muzicolog Gheorghe Firca, reprezintă o culegere de cronici de concerte, spectacole de operă, prezentări de interpeți, medalioane de compozitori, în care G. Breazul a excelat; se poate spune, pe bună dreptate, că împreună cu M. Jora, C. Brăiloiu și Em. Ciomac, George Breazul a fost cel mai mare critic de concerte și de operă al nostru între cele două războaie mondiale și de asemenea și după 23 August 1944 într-o foarte mare măsură, recomandîndu-se prin seriozitate, deosebită competență și ales stil literar.

Volumul al IV-lea, prefațat și îngrjit tot de Gh. Firca și apărut în 1977, continuă și desăvîrșește imaginea asupra prodigioasei și prestigioasei activități de cronicar muzical a lui George Breazul, care nu se dădea înapoi să laude pe cine merita, dar nici să-i numească «musafiri poftiți, dar ... nedoriți», pe cei al căror nivel de prezentare în fața publicului românesc era cel puțin îndoielnic. Nu știm de ce însă a fost inclus abia aici importantul studiu *Musica și standardizarea acustică*, deși locul său ar fi fost, evident, într-unul din volumele anterioare; la fel, studiile din ciclul *Muzica universală (Muzica primitivilor, Muzica popoarelor antice, Muzica primelor veacuri ale creștinismului, Muzica gregoriană, Muzica bizantină, Muzica în timpul Renașterii, Începuturile operei, Muzica din secolul al XVIII-lea, Haydn și mesajul creației sale, W.A. Mozart, Beethoven)* care se situează într-un loc aparte față de cronicile de concerte etc. și ar fi trebuit să fi fost poate și ele repartizate în alt loc al ediției.

Constatăm de asemenea cu o vie satisfacție că în toate cele patru volume s-a acordat o mare și îndreptățită atenție susținutei preocupări a lui George Breazul pentru cercetarea culturii muzicale românești anterioare secolului al XIX-lea (atît folclorică, cît și cultă), întrucît sînt puse bine în lumină importantele sale contribuții în ce privește pe de o parte circulația și dezvoltarea în timp a vechilor melodii românești și, pe de altă parte, acumularea de date precise și semnificative încă din cea mai veche epocă a culturii noastre.

Mai rămîne problema lui *Patrium Carmen* și a studiului *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice.* Vor constitui și ele substanța volumului al V-lea, aflat, pe cît se pare, și el în lucru? Cu ele s-ar întregi corpusul principalelor studii din moștenirea muzicologică și etnomuzicologică a lui George Breazul. De asemenea se pune problema culegerii de *Colinde* a lui George Breazul și a faimoasei sale polemici în această privință cu Constantin Brăiloiu; în extrasele de ordin general din schimbul lor de păreri se constată că cei doi corifei ai etnomuzicologiei românești nu erau chiar atît de îndepărtați în părerile și acțiunile lor și că, dincolo de unele subiectivități și susceptibilități, ei se întregeau într-o măsură mult mai mare unul pe altul decît s-ar putea crede la o primă vedere. La fel ca odinioară între Musicescu și Dima, neînțelegerile sînt de amănunt, nu de ordin general.

În orice caz, ediția de lucrări ale lui G. Breazul, la fel ca și cea de *Opere* de C. Brăiloiu este de o însemnătate capitală, întrucît numai astfel pot să circule în mod corespunzător studiile și, mai ales, adevăratele lor opinii într-o problemă sau alta. Se impune deci ca toți factorii de specialitate să conlucreze și să ajute Editura muzicală în această nobilă întreprindere a sa pentru tipărirea cît mai curînd a textelor lui G. Breazul și C. Brăiloiu, atît de necesare muzicologiei noastre! Despre lipsuri — reale sau părelnice — va fi timp să se mai discute și ulterior; despre calitatea traducerilor (care, cel puțin la versiunea franceză a tuturor celor patru *Introduceri* ale volumelor de G. Breazul, ni s-a părut în general de o bună, adesea chiar foarte bună calitate) se va putea discuta de asemenea, desigur în toate cazurile, cu respectarea principiului obiectivității; acum este necesar însă ca textele să ajungă cît mai neîntîrziat în mîinile cercetătorilor — și iată de ce *last, not least* ne exprimăm încă o dată recunoștința noastră Editurii muzicale pentru deosebita ei osîrdie și în această privință.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

TIBERIU ALEXANDRU,

Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii, București, Editura muzicală, 1978, 264 p.

Culegerea de studii de *Folcloristică. Organologie. Muzicologie* semnată de Tiberiu Alexandru reprezintă o sinteză-bilanț a preocupărilor autorului ei, distins etnomuzicolog și muzicolog român, cîndva elev al lui Constantin Brăiloiu (pe care îl evocă dealtfel pe larg în lucrare), atît în ce privește viața, cît și activitatea sa; paginile inmănunchiate în volumul pe care îl recenzăm au fost concepute și așternute pe hîrtie de-a lungul unei întregi perioade (1937—1976).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cea mai amplă secţiune a cărţii este, desigur, cea rezervată «Folcloristicii» (p. 9—149), cuprinzînd nouă studii: *Folclorul românesc; Cîntecul popular românesc; Muzica populară bănăţeană; Doina românească şi folclorul muzical comparat; Constantin Brăiloiu* (1893—1958); *Constantin Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară; Contribuţia lui Constantin Brăiloiu la culegerea şi valorificarea muzicii populare bihorene; Constantin Brăiloiu şi cercetarea muzicii populare gorjeneşti; Béla Bartók şi muzica populară românească.* Primul este o prezentare-introducere în lumea muzicii populare româneşti, cu problemele ei specifice; cel de-al doilea, deşi conceput iniţial tot cu un scop popularizator, se distanţează însă apoi de acesta, devenind o prezentare analitică adesea subtilă a realităţilor şi exprimărilor muzicale atît de specifice din cîntecul popular românesc. Pe aceeaşi cale, a aprofundării tot mai acentuate, prin analiză, a fenomenelor, se situează apoi cele două importante «micromonografii», cea referitoare la muzica populară din Banat (provincia de origine a autorului, dealtfel) şi cea legată de doină.

Întrucît, aşa după cum am amintit, autorul a fost unul dintre elevii lui Constantin Brăiloiu, este şi firesc ca un mare număr de pagini să fie consacrate figurii şi moştenirii folclorice a acestuia, a cărui activitate Tiberiu Alexandru o continuă. Viaţa şi operele profesorului, care a impus cu atîta pregnanţă şi strălucire realizările şcolii româneşti de etnomuzicologie, atît pe plan naţional cît şi universal, se bucură de toată atenţia şi de analizele cuvenite. Înafară de studiul de sinteză propriu-zis, Tiberiu Alexandru mai revine pe larg asupra felului cum înţelegea marele său mentor să realizeze culegerea şi înregistrarea folclorului pe baze strict ştiinţifice şi asupra raporturilor de strînsă prietenie şi colaborare dintre Constantin Brăiloiu şi Béla Bartók, vizibile între altele şi în corespondenţa dintre ei referitoare la o serie de completări şi îmbunătăţiri necesare culegerii din Bihor a compozitorului şi etnomuzicologului maghiar, completări şi îmbunătăţiri pe care acesta le-a inclus apoi în lucrarea sa postumă *Romanian Folk Music* şi, în sfîrşit, asupra culegerilor făcute de Constantin Brăiloiu în Gorj.

Ultimul studiu al acestei serii se ocupă de excepţionala contribuţie adusă la culegerea şi cunoaşterea muzicii româneşti de Béla Bartók subliniindu-se meritele ştiinţifice şi muzicale deosebite şi în această privinţă ale muzicianului maghiar, precum şi însemnătatea de prim rang pe care culegerile şi studiile sale, atît antume, cît şi postume, o prezintă şi astăzi.

Cea de-a doua secţiune a cărţii «Organologie» (p. 152—238), deşi cuprinde numai trei studii: *Tilinca. Un străvechi instrument muzical popular al românilor; Naiul românesc; Vioara ca instrument muzical popular*, constituie, poate «centrul de greutate» al cărţii. Într-adevăr, după cum se ştie, Tiberiu Alexandru este şi autorul unei cărţi de însemnătate deosebită în organologia românească, *Instrumente muzicale ale poporului român.* (1956); cele trei studii înmănunchiate aici vin să completeze la modul cel mai corespunzător detaliile oferite anterior asupra celor trei instrumente muzicale prezentate, cuprinzînd contribuţii istoriografice, descriptive şi analitice de mare acurateţe şi fineţe, care ni-l arată în cea mai bună lumină pe autor; credem că nu este vreun detaliu cît de semnificativ referitor la trecutul acestor instrumente, la repertoriul lor, la construcţia lor, la sunetul lor, la executanţii populari (care cîntau la sau din ele) sau la discografia lor, care să fi fost omis de către Tiberiu Alexandru.

A treia secţiune «Muzicologie» este reprezentată de două titluri, *Antoniu Sequens* şi *Înregistrări pe disc făcute de George Enescu în anul 1943 (Contribuţie la discografia enesciană).* Primul reprezintă un binevenit omagiu adus lui Antoniu Sequens (1865—1938), muzician care, deşi născut pe alte plaiuri, a înţeles însă (ca şi Flechtenmacher, Caudella sau Wiest înaintea sa) să se înregimenteze total muzicii româneşti, pe care a servit-o fără preget din toată puterea înzestrării sale, relativ modeste, dar care merită totuşi un loc onorabil într-o lucrare de istorie a muzicii româneşti; constatăm însă cu surprindere, că într-o lucrare de anvergură şi foarte meritorie, recent apărută, Antoniu Sequens este pomenit doar în treacăt, ca unul dintre «compozitorii străini care au savurat muzica populară ⟨ românească⟩ introducînd-o în creaţii proprii» (O.L. Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. IV, Bucureşti, 1976, p. 26); deci studiul semnat de Tiberiu Alexandru este şi în această privinţă foarte oportun, întrucît precizează complet lucrurile.

Ultimul studiu prezintă încercările făcute în 1943 de a se înregistra pe discuri o parte din moştenirea muzicală a lui George Enescu şi Dinu Lipatti în interpretarea autorilor înşişi, rezultatul fiind apariţia cîtorva discuri-unicat dintre care cîteva au mai putut fi utilizate şi recuperate ulterior. Şi aici contribuţia adusă de Tiberiu Alexandru se dovedeşte foarte interesantă şi vrednică de luare-aminte.

Desigur, există şi unele inegalităţi. Am fi preferat, astfel, ca la reluarea în cadrul cărţii, unele studii să fi fost «suplimentate», nu numai cu adnotări marginale, ci şi ca dimensiune (de pildă cel despre folclorul muzical de la început sau cel referitor la doină sau cel vizînd culegerile din Gorj ale lui Constantin Brăiloiu sau chiar cele despre Antoniu Sequens sau George Enescu). Dar, în ansamblu, impresia finală care se degajă după luctura volumului este foarte bună; analizele sînt subtile, datele documentar-istorice şi bibliografice sînt bogate, exemplificările şi materialul iconografic numeroase şi binevenite, de asemenea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

discografiile şi indexul de nume. Prin toate aceste merite studiile de *Folcloristică. Organologie. Muzicologie* semnate de Tiberiu Alexandru se înscriu ca o reuşită dintre cele mai certe dintre publicaţiile din ultimul timp ale Editurii muzicale.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

Marile evenimente ale anilor 1848 şi 1918 şi muzica românească

Bucureşti, Editura muzicală, 1979, 272 p.

Volumul se prezintă de la sine ca un omagiu adus unor momente istorice hotărîtoare pentru destinul poporului nostru : revoluţia paşoptistă, care a marcat trezirea conştiinţei de sine a neamului românesc, şi anul 1918, care a însemnat încununarea luptei poporului prin realizarea statului naţional unitar.

Cartea cuprinde un număr destul de restrîns de studii, nouă în total, dar care se remarcă prin diversitatea modalităţilor de abordare a subiectului privind creaţia (populară sau cultă, contemporană evenimentelor sau din perspectivă istorică), viaţa muzicală a vremii, evocarea unor artişti-cetăţeni şi atitudinea unor compozitori străini faţă de dezideratele revoluţionarilor români.

Concepute într-un stil personal, punînd accentul pe aspecte muzicale diferite, studiile prezentului volum se întrepătrund, se completează în ideea ce îl străbate de la un capăt la altul, anume aceea că muzica, fie populară sau cultă, animată de idealurile cele mai scumpe naţiei, a fost tovarăş nedespărţit de luptă, mai mult, tovarăş nepreţuit prin efectul ei mobilizator.

Aşa cum se ştie — iar volumul de faţă aduce nenumărate mărturii în acest sens —, compozitorii români, conştienţi de misiunea lor, nu şi-au precupeţit talentul, şi unii dintre ei chiar viaţa, pentru împlinirea acestor idealuri. Ele ne sînt la fel de scumpe şi nouă, celor de azi, care privim cu veneraţie figurile eroilor noştri. Eroii intraţi în legendă constituie şi pentru compozitorii contemporani prilej de meditaţie şi de legitimă mîndrie naţională.

În cele ce urmează am să-mi grupez impresiile prilejuite de lectura acestui volum în funcţie de profilul studiilor ; probabil că a stat în intenţia Michaelei Roşu, îngrijitoarea ediţiei, ca primele trei contribuţii să fie cele de analiză muzicală propriu-zisă : Ianca Staicovici, *Imaginea lui Nicolae Bălcescu reflectată în muzica românească*, Mihaela Marinescu, *Personalitatea revoluţionară a lui Avram Iancu oglindită în creaţia muzicală* şi Frederic Popovici *Cortegiu — In memoriam Avram Iancu de Cornel Ţăranu.*

Textul Iancăi Staicovici se referă la creaţiile inspirate de Nicolae Bălcescu, personalitate covîrşitoare a revoluţiei din 1848, a cărui figură e reflectată în muzică, în multiple ipostaze, de istoric genial (textele sale fiind folosite parţial ca suport literar) sau erou revoluţionar, glorificat în creaţii vocale : solistice, corale, de mici şi mari dimensiuni, pînă la poem, cantată, operă sau lucrări orchestrale ; lucrări de factură melodică diferită dar din care, chiar cînd suportul literar lipseşte, răzbate caracterul descriptiv. Într-un limbaj ce-i este specific, concis, poate prea reţinut, Ianca Staicovici realizează o suită de scurte analize muzicale în fraze clare, cu aprecieri ferme.

Mihaela Marinescu consacră un studiu creaţiilor, vechi şi noi, inspirate de un alt erou naţional paşoptist, Avram Iancu. Expunerea sa lărgeşte cadrul istoric din motive în primul rînd de ordin muzical, tot ele justificînd şi datele biografice ale luptătorului transilvănean. Limbajul clar, tonul cald, personal, alegerea citatelor duc la realizarea unui portret bine conturat al celui care a inspirat unele dintre cele mai vii cîntece patriotice. Analiza lucrărilor, în limbajul muzical clasic, cu terminologia consacrată, nu e lipsită de păreri personale, fapt care sporeşte desigur interesul cititorului. Studiul reflectă o muncă de cercetare serioasă şi lasă să răzbată totodată admiraţia şi ataşamentul autoarei faţă de luptătorul transilvănean.

Referindu-se la o singură lucrare, consacrată aceleiaşi figuri revoluţionare, *Cortegiu — In memoriam Avram Iancu*, de Cornel Ţăranu, Frederic Popovici ne pune în faţa unui mod cu totul diferit de tratare faţă de ceea ce se înţelege în mod obişnuit prin analiză muzicală. Dealtfel el nu se referă deloc la muzica în sine, ci la sistemul logic care a generat-o. Frederic Popovici se arată interesat de o nouă modalitate de abordare analitică a creaţiei ; el exemplifică printr-o lucrare al cărei autor, Cornel Ţăranu, se arată perfect cunoscător al acestui sistem teoretic. Este vorba despre semantica logică aplicată de compozitor în creaţia muzicală. Analiza propusă de Frederic Popovici, pornind de la aceeaşi « teorie logică a semnificaţiilor formelor lingvistice », este perfectă şi îmbietoare ca problemă teoretică, dar rămîne încă să se demonstreze viabilitatea acestei metode, mai ales în creaţie.

Un al doilea grup de studii care se conturează ca problematică — aceea a vieţii muzicale — este reprezentat de lucrările semnate de Viorel Cosma, *Din cronica muzicală a anilor*

25 – o. 1424

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1847 — 1848. Johann Strauss-fiul și țările române și de Vasile Vasile, *Activitatea muzicală ieșeană în anii primului război mondial.* La acestea am alăturat contribuția lui Constantin Catrina, *George Dima: scrisori din temniță.*

Așa cum ne-a obișnuit, Viorel Cosma dovedește o preferință pentru faptele și documentele muzicale inedite. De data aceasta este vorba despre Johann Strauss-fiul: o cercetare minuțioasă a tuturor datelor (multe dintre ele contradictorii); deducții asupra traseului turneului său în țara noastră, pe atunci aflată în pline frămîntări revoluționare; atmosfera deosebită între Transilvania și Țara Românească, atmosferă care se răsfrînge și în primirea făcută muzicianului vienez. Cu toate aceatea, Johan Strauss-fiul pare să înțeleagă situația politică și să simpatizeze cu revoluționarii români de vreme ce compune cîteva cîntece vădit inspirate de evenimentele politice de la noi. În ce mă privește, mi s-ar fi părut cu atît mai interesant de aflat cît mai multe amănunte cu privire la « cariera » acelor creații și, de asemenenea, un comentariu mai bogat.

Studiul lui Vasile Vasile se referă la viața muzicală a Iașului în perioada luptei pentru întregire națională și este o frescă amplă, amănunțită, a acelor ani, în care întreaga activitate muzicală din Principate pare să se fi concentrat în orașul moldovean. Evenimentele muzicale, ca și presa din acea perioadă demonstrează activitatea neobosită, animată de un patriotism fierbinte, a lui George Enescu, cel căruia i se datorează cele mai multe dintre inițiativele de atunci pe plan muzical. Bazat pe o bibliografie bogată, ca și pe cercetările personale ale autorului, studiul abundă în date, aflate în programele de concerte și în presa vremii. Poate aceste din urmă mărturii s-ar fi cerut mai restrînse sau mai sistematizate, mai ales cînd ele converg spre păreri unanim împărtășite. De aici decurg, cred, și unele lungimi în desfășurarea expunerii, altfel atît de interesantă.

Pe aceeași linie, a mărturiilor vremii, se situează și scrisorile din temniță ale lui George Dima, documente, însoțite de un prea scurt comentariu, aparținînd lui Constantin Catrina. Scrisorile, în sine, adresate de compozitorul sexagenar familiei, sînt emoționante prin demnitatea și optimismul ce se degajă din ele. Dată fiind tematica generală a volumului, consider că ar fi fost în folosul acestei contribuții dacă autorul ar fi insistat asupra împrejurărilor în care a fost întemnițat compozitorul ardelean.

În fine, o a treia grupă de texte, se profilează pe prezentarea unor colecții de cîntece și de partituri referitoare la evenimentele istorice menționate. Este vorba despre studiile lui Marin Brînaru, *Momente importante din istoria patriei oglindite în cîntecul patriotic din secolul al XIX-lea*, Ioan Muțiu, *Cincizeci de melodii de doine din Ardeal* și Ioana Ursei-Manasiu, *Muzica legată de evenimentele din 1848. Contribuții bibliografice.* Calitatea primordială a acestor studii constă în bogăția materialului documentar pe care-l pun la dispoziție cu competență.

Volumul se remarcă prin seriozitatea abordării temelor anunțate, prin înaltul nivel profesional al celor mai multe studii și, legat de acest lucru, țin să remarc că autorii unora dintre ele fac parte din cenaclul tinerilor muzicologi al Uniunii compozitorilor. Chiar dacă nu toate contribuțiile sînt de dată recentă, apariția lor în acest volum se explică lesne prin momentul omagial căruia i-au fost dedicate.

ADRIANA ȘIRLI

CHRISTIAN KADEN,

Hirtensignale-Musikalische Syntax und kommunikative Praxis, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1677, 265 p. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, vol. 9)

În lucrarea sa *Hirtensignale-Musikalische Syntax und kommunikative Praxis* Christian Kaden propune o metodă etno-muzicologică generalizatoare care să ofere un sistem metodologic utilizabil — în forme adaptate — în oricare tip de analiză muzicală; pentru aceasta, face apel la metode împrumutate din cibernetică, semiotică și teoria informației. Avînd însă de a face cu un folclor strîns legat prin funcționalitate de procesul de muncă, autorul își ancorează solid cercetarea în realitățile social-istorice. Acestea constituie temelia cercetării sale așa cum declară răspicat încă din « Introducere »: « structurile muzicale nu vor fi considerate numai din punct de vedere al caracteristicilor sintactice, ci din unghiul funcțiilor lor sociale, al conexiunilor lor complexe cu practica » cu alte cuvinte, intenția ambițioasă a cărții este de « a descoperi mecanismul prin care factorii sociali acționează asupra elaborării unei sintactici muzicale ». În mare măsură lucrarea reușește să schițeze un drum de la social către muzical, de la multiform și incert la organizare și sistem. Este o cale cu certe șanse de reușită în unele cazuri, dar cu aplicabilitate mai mult sau mai puțin limitată, în funcție de natura materialului muzical. În cazul de față ea s-a dovedit a fi, credem, singura eficientă.

Căci însăși materia îi permite autorului aplicarea consecventă și riguroasă a demersu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui metodologic pe care l-a construit. El porneşte de la obiectul cercetării — semnalele păstoreşti — pentru a ajunge la modele de comunicare ce clarifică în mare măsură sistemele foarte difuze, greu sesizabile ale acestei zone a practicii muzicale.

După ce stabileşte stadiul problemei, materialul folosit şi datele concrete ale cercetării, conform intenţiei sale de a ancora studiul în condiţiile socio-istorice pe care le consideră determinante în elaborarea fenomenului de semnalizare muzicală, autorul schiţează într-un capitol concis, dar cuprinzător, condiţiile economico-sociale în care s-a desfăşurat procesul semnalizării păstoreşti în Germania. Nucleul lucrării îl constituie elaborarea modelelor comunicării muzicale în aria de viaţă menţionată; stabilire formele de semnalizare, funcţiile comunicării, elaborarea semnului în toate ipostazele posibile, autorul defineşte 2 modele de comunicare şi din acestea extrage concluzii cu privire la ordinea de mărime a sistemului, autonomia, complexitatea, durata în timp precum şi la caracteristicile funcţiilor informaţionale, semantica semnalelor şi factorii determinanţi în structurarea semnului.

O a doua parte a cărţii analizează structura muzicală a semnalelor instrumentale şi vocale şi a unei categorii desemnate ca premuzicale. După ce sintetizează analiza a 102 notaţii, oprindu-se asupra elementelor de bază: secţiuni, unităţi, cezuri, metrică etc., Ch. Kaden încearcă să stabilească «modele memoriale» cu un grad de generalizare înalt, permiţînd detectarea unor principii fundamentale de structurare valabile pentru întreaga practică a semnalelor. Fără să se lase sedus de aceste jocuri speculative, autorul, prudent, precizează că raportul între model şi realizarea concretă în unicat, ca şi fixarea determinărilor ce le leagă este foarte complicată şi doar o analiză cu metode statistice ar putea da rezultate, dar şi acestea numai parţial concludente.

Încercînd să definească cîteva modele de structuri cu oarecare valabilitate (fără a generaliza) autorul se opreşte la: modele organizate în rînduri melodice, în formule bazate pe variaţie sau extensie şi modele ale ductului melodic şi registrării. Desigur metoda modelării s-ar putea aplica şi altor parametri ai discursului muzical, ca ritmul de pildă, dar despre aceştia nu ni se spune nimic.

Analiza se opreşte la graniţa esteticului. Convins că semnalizarea păstorească are alături de funcţii comunicative şi funcţii estetice, autorul situează semnalele într-o zonă intermediară între cele două; dar dacă prima, — după cum am văzut — este cercetată în amănunt, cea de a doua este doar enunţată. Paragraful care schiţează o argumentaţie în susţinerea relevanţei estetice a semnalizării, derivate dintr-o serie de factori (diversitate metrică, variaţie interpretativă a unor modele memoriale date, înglobarea de melodii cunoscute etc.) este doar constatativ, nu şi explicativ, el nu clarifică esenţa estetică a fenomenului ci doar o afirmă. Acestea sînt limitele metodei, nu ale autorului care ne-a dat cu această lucrare o foarte serioasă şi aplicată cercetare şi poate şi un „model" utilizabil şi pentru alte teme de studiu, cărora o asemenea abordare le-ar putea fi într-o oarecare măsură adecvată.

Lucrarea este însoţită de 102 transcrieri, cele mai multe realizate de autor, o foarte bogată bibliografie, care atestă o dată mai mult soliditatea acestei cercetări ştiinţifice.

ELENA ZOTTOVICEANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

B I B L I O G R A F I E

TEATRU

VASILE ALECSANDRI, *Opere*, 5, text ales şi stabilit şi variante de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucureşti, Edit. « Minerva », 1978, 924 p. (col « Scriitori români »).

RADU BELIGAN, *Luni, marţi, miercuri...*, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1978, 214 p.

ILEANA BERLOGEA, *Teatrul american de azi*, Cluj-Napoca, Edit. « Dacia », 1978, 196 p.

ANNY BRAESKI, *Cu grimonul pe oglindă*, amintiri din teatru, Iaşi, Edit. « Junimea », 1978, 288 p.

OTILIA CAZIMIR, *Scrieri despre teatru*, Iaşi, Edit. « Junimea », 1978, 264 p.

JUSTIN CEUCA, *Zaharia Bârsan*, Cluj-Napoca, Edit. « Dacia », 1978, 260 p.

N. DAVIDESCU, *Poezii, proză, teatru*, Bucureşti, Edit. « Minerva », 1978, 860 p.

M. EMINESCU, *Opere*, vol. IV, Teatru, ediţie critică, note şi variante de Aurelia Rusu, studiu introductiv de George Munteanu, Bucureşti, Edit. « Minerva », 1978, 690 p. (col. « Scriitori români »).

CAROL ISAC, *Teatrul şi viaţa*, Iaşi, Edit. « Junimea », 1978, 144 p.

Istoria Teatrului Naţional din Craiova, Craiova, Edit. « Scrisul românesc », 1978, 450 p.

HORIA LOVINESCU, *Teatru*, vol. I—II, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1978, 600 p.

IOAN MASSOFF, *Teatrul românesc*, vol. VII, Bucureşti, Edit. « Minerva », 1978, 700 p.

VICU MÎNDRA, *Jocul situaţiilor dramatice*, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1978, 260 p. (col. « Masca »).

O antologie a dramaturgiei româneşti 1944—1977, vol. I. : Teatrul de inspiraţie contemporană ; vol. II : Teatrul de inspiraţie istorică ; studiu introductiv şi note de Valeriu Rîpeanu, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1978, 1016 p.

DUMITRU SOLOMON, *Fata morgana. Scene din viaţa unui bădăran*, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1978, 160 p.

SÜTÖ ANDRAS, *Harom dráma* (Trei drame), Bucureşti, Edit. « Kriterion », 1978, 200 p.

TRAIAN ŞELMARU, *Acte şi antracte*, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1978, 192 p. (col. « Masca »).

ION, TOBOŞARU, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Edit. « Dacia », 1978, 348 p.

ION VARTIC, *Radu Stanca — poezie şi teatru*, Bucureşti, Edit. « Albatros », 1978, 264 p. (col. « Contemporanul nostru »).

MUZICĂ

TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1978, 264 p.

PETRE BRÎNCUŞI, *Muzica românească şi marile ei primeniri*, vol. I, Bucureşti, Edit. muzicală, 1978, 360 p.

TEODOR T. BURADA, *Opere*, vol. III, ediţie critică de Viorel Cosma, Bucureşti, Edit. muzicală, 1978, 264 p.

GHEORGHE CIOBANU, *Muzică instrumentală, vocală şi psaltică din secolele XVI—XIX*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1978, 264 p. (col. « Izvoare ale muzicii româneşti », II).

PAUL LEU, *Ciprian Porumbescu*, ed. a II-a revăzută, Bucureşti, Edit. muzicală, 1978, 220 p.

RADU NEGREANU, *Alfred Mendelsohn*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1978, 136 p.

SIGISMUND TODUŢĂ, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. III. În colaborare cu Vasile Herman, Bucureşti, Edit. muzicală, 1978, 326 p.

ZENO VANCEA, *Creaţia muzicală românească în secolele XIX-XX*, vol. II, Bucureşti, Edit. muzicală, 1978, 404 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ALEXANDRU ODOBESCU, vol. IV, **Tezaurul de la Pietroasa**, ediție îngrijită, introducere, comentariu și note de MIRCEA BABEȘ, Studii arheologice de RADU HARHOIU și GH. DIACONU, 1976, 1 080 p., 24 pl., 88 lei.

BARBU BREZIANU, **Brâncuși în România**, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1976, 315 p., 57 lei.

Enesciana, I, La personnalité artistique de Georges Enesco. Travaux de la Première Session Scientifique du Centre d'Etudes Georges Enesco, Bucarest, 19 septembre 1973, 1976, 182 p., 27 lei.

MACARIE IEROMONAHUL, **Opere**, vol. I, **Theoreticon**, ediție îngrijită, cu un studiu introductiv și transliterare de TITUS MOISESCU, 1976, 92 p., 32 p. fasc., 6 pl., 31 lei.

Muzica și publicul, coordonatori: MIRCEA VOICANA, LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU și VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, 1976, 136 p., 8,50 lei.

Actes du VIIe Congrès international d'Esthétique. Proceedings of the VIIe International Congress of Aesthetics, Bucarest, 28 Août — 2 Septembre 1972, vol. I, 1976, 1 027 p., 28 lei; vol. II, 1977, 692 p., 43 lei.

GRIGORE SMEU, **Relația socio-autonom în artă**, 1976, 152 p., 6,25 lei.

ION FRUNZETTI și GEORGE MUNTEAN, (sub red.), **Arta și literatura în slujba independenței naționale**, 1977, 239 p., 28 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTA PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTERATURE COMPARÉE
REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
REVISTA DE FILOZOFIE
REVISTA DE PSIHOLOGIE
REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
— SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
— SÉRIE DE PSYCHOLOGIE
REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ȘI ARHEOLOGIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE. T. 26, P. 1—198, BUCUREȘTI, 1979

c. 1424 Tiparul executat de Întreprinderea Poligrafică «Informația», București

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 25

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro